

اثبات نفی

شمس الرحمن فاروقی

مکتبہ جامعہ دہلی

اشتراک

پیشکش کیلئے فوج افسران اور باغی

اثبات نفی

اثبات ونفی

شمس الرحمن فاروقی

مکتبہ جامعہ دہلی

اشتراک

پیشکش کنندہ: مولانا ابوالحسن علی

© شمس الرحمن فاروقی

Asbaat-o-Nafi
by
Shamsur Rehman Farooqui
Rs.80/-



صدر دفتر

011-26987295 ☎

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ 110025

Email: monthlykitabnuma@gmail.com

شاخیں

011-23260668 ☎

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اردو بازار، جامع مسجد دہلی۔ 110006

022-23774857 ☎

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، پرنس بلڈنگ، ممبئی۔ 400003

0571-2706142 ☎

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ۔ 202002

011-26987295 ☎

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، بھوپال گراؤنڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ 110025

قومی اردو کونسل کی کتابیں مذکورہ شاخوں پر دستیاب ہیں

Rs.80/-

تعداد: 1100

سنہ اشاعت: 2011

سلسلہ مطبوعات: 1382

ISBN : 978-81-7587-476-3

تاکثر: ڈائریکٹر قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، فروغ اردو بھون FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسر، نئی دہلی۔ 110025

فون نمبر: 49539000 فیکس: 49539099

ای میل: urducouncil@gmail.com ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in

طابع: سلاسا راجپنگ سسٹمز آفیسٹ پرنٹرز، C-7/5 لارینس روڈ انڈسٹریل ایریا، نئی دہلی۔ 110035

اس کتاب کی چھپائی میں GSM TNPL Maplitho کاغذ کا استعمال کیا گیا ہے۔

معروضات

قارئین کرام! آپ جانتے ہیں کہ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ ایک قدیم اشاعتی ادارہ ہے، جو اپنے ماضی کی شاندار روایات کے ساتھ آج بھی سرگرم عمل ہے۔ 1922ء میں اس کے قیام کے ساتھ ہی کتابوں کی اشاعت کا سلسلہ شروع ہو گیا تھا جو زمانے کے سرد و گرم سے گزرتا ہوا آگے کی جانب گامزن رہا۔ درمیان میں کئی دشواریاں حائل ہوئیں، نامساعد حالات سے بھی سابقہ پڑا مگر سفر جاری رہا اور اشاعتوں کا سلسلہ کئی طور پر کبھی منقطع نہیں ہوا۔

اس ادارے نے اردو زبان و ادب کے معتبر و مستند مصنفین کی سیکڑوں کتابیں شائع کی ہیں۔ بچوں کے لیے کم قیمت کتابوں کی اشاعت اور طلباء کے لیے ”درسی کتب“ اور ”معیاری سیریز“ کے عنوان سے مختصر مگر جامع کتابوں کی تیاری بھی اس ادارے کے مفید اور مقبول منصوبے رہے ہیں۔ ادھر چند برسوں سے اشاعتی پروگرام میں کچھ تعطل پیدا ہو گیا تھا جس کی وجہ سے فہرست کتب کی اشاعت بھی ملتوی ہوتی رہی مگر اب برف پکھلی ہے اور مکتبہ کی جو کتابیں کیا اب نایاب ہوتی جارہی تھیں شائع ہو چکی ہیں۔ زیر نظر کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ اب تمام کتابیں مکتبہ کی دہلی، ممبئی اور علی گڑھ شاخوں پر دستیاب ہیں اور آپ کے مطالبہ پر بھی روانہ کی جائیں گی۔

اشاعتی پروگرام کے جمود کو توڑنے اور مکتبہ کی ناؤ کو بھنور سے نکالنے میں مکتبہ جامعہ بورڈ آف ڈائریکٹرز کے چیئرمین اور جامعہ ملیہ اسلامیہ کے وائس چانسلر جناب نجیب جنگ (آئی اے ایس) کی خصوصی دلچسپی کا ذکر ناگزیر ہے۔ موصوف نے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے فعال ڈائریکٹر جناب حمید اللہ بھٹ کے ساتھ (مکتبہ جامعہ لمیٹڈ اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے درمیان) ایک معاہدے کے تحت کتابوں کی اشاعت کے معطل شدہ عمل کو نئی زندگی بخشی ہے۔ اس سرگرم عملی اقدام کے لیے مکتبہ جامعہ کی جانب سے میں ان صاحبان کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ امید ہے کہ یہ تعاون آئندہ بھی شامل حال رہے گا۔

خالد محمود

نجیب جنگ ڈائریکٹر، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ

بانی

اداس

زیب غوری

کی یاد میں

In this life there is nothing new in dying
And, in truth, to live is not more new.

Sergei Esenin

فہرست

۹	اقبال کا لفظیاتی نظام
۳۶	اقبال کا عروضی نظام
۴۹	اقبال کے حق میں ردِ عمل
۶۷	نظیر اکبر آبادی کی کائنات
۹۰	اُردو شاعری پر انیس کا اثر
۹۹	”دستور الاصلاح“ اور ”اصلاح الاصلاح“
۱۰۸	محمد علی جوہر کی سیاسی غزل
۱۱۷	جاں نثار اختر اور نیا استعارہ
۱۲۶	اریب، جدید نظم کا شاعر
۱۳۵	ناصر کاظمی، ”برگ نئے“ کے بعد
۱۶۰	محمد علوی: دوسرا ذرق اور تیسری کتاب
۱۷۵	سکوت سنگ اور صدائے درد
۱۸۴	لوبِ بدن
۱۹۳	نئے انوکھے موڑ بدلنے والا میس

اشاریہ

It is always worth looking out for
signs of antiquity, whether deliberate or
unconscious, in modernity.

Frank Kermode

I never wish to meddle with names that
are sacred, unless they stand in the way
of things that are more sacred.

William Hazlitt

اقبال کا لفظیاتی نظام

اقبال بڑے شاعر تھے، اس میں کوئی کلام نہیں۔ لیکن وہ بڑے شاعر کیوں تھے اس سوال کا کوئی مفصل اور قرار واقعی جواب نہیں مل سکا ہے یا یوں کہا جائے کہ اس سوال کے جواب میں عام طور پر جو مختلف باتیں کہی گئی ہیں وہ اگرچہ دو اہم مکاتب فکر کی نمایندگی کرتی ہیں لیکن ان باتوں سے مسئلہ پوری طرح حل نہیں ہوتا۔ ایک مکتب فکر (جس کے فیصلے اقبال کی زندگی ہی میں معتبر ہو چکے تھے) ان کی عظمت کا راز ان کے افکار اور فلسفیانہ، مذہبی، سیاسی یا اسلامی نظریات میں تلاش کرتا ہے۔ خود ہمارے زلزلے میں اقبال کو قوم پرست یا عاشق رسول یا انسانی قدروں کا علم بردار وغیرہ ثابت کرنے کی کوششیں اسی مکتب فکر کے موجودہ نمائندوں کی مختلف مساعی کی آئینہ دار ہیں۔ اس مکتب خیال کا اتفاق اس بات پر ہے کہ اقبال کی عظمت ان فکری عناصر کی مرہون منت ہے جو ان کی شاعری میں جاری و ساری ہیں۔ اب یہ اور بات ہے کہ ان عناصر کی دریافت میں مختلف نقادوں نے مختلف باتیں کہی ہیں۔ کوئی اُن کی اسلام پسندی کو بنیادی اہمیت کا حامل بتاتا ہے تو کوئی ان کے فلسفہ خودی کا پرستار ہے۔ کوئی ان کے تصور انسان کا نام لیوا ہے تو کوئی اُن کے عشق رسول کی مالا جھپتا ہے۔ کوئی اُن کے سیاسی افکار کو قوم پرستانہ ثابت کرنے کی دُمن میں گرفتار ہے اور اُن کی قوم پرستی میں اُن کی بڑائی کے نشانات تلاش کرتا ہے تو کوئی اُن کے تصوف کا گرویدہ ہے۔ دوسرا مکتب فکر اُن نقادوں کا ہے جو اقبال کی شاعرانہ حیثیت کو اہمیت تو دیتا ہے لیکن افسوس کہ اس گروہ کے نقادوں اور اقل الذکر طبقے کے لوگوں میں کوئی خاص فرق نہیں، سوائے اس کے کہ اقبال کی شاعرانہ حیثیت کو

اہمیت دینے والے نقاد ان کے شکوہ الفاظ، آہنگ کی بلندی اور تنوع، استعارہ و تشبیہ کی چمک و دمک، غالب و تبدیلی کے اُن پر اثر وغیرہ کے بارے میں سرسری باتیں کہہ کر تان دیں توڑتے ہیں کہ اقبال بڑے مفکر تھے۔

مشکل یہ ہے کہ بڑا مفکر اور بڑا شاعر، ہم معنی اصطلاحات نہیں ہیں۔ بعض اوقات تو یہ متضاد اور متعارض اصطلاحات کی شکل اختیار کر سکتے ہیں۔ سارتر نے بودیئر پر نکتہ چینی کرتے ہوئے لکھا کہ بودیئر کی سب سے بڑی ناکامی یہ تھی کہ اس نے حق اور صداقت کے ایک ذاتی تصور کو حاصل اور قائم کرنا چاہا جب کہ اس کے یہ تصورات باطل اور غیر حقیقی تھے۔ اس پر کسی نے بہت عمدہ بات کہی ہے کہ سارتر یہ بھول گیا کہ بودیئر شاعر تھا اور بطور شاعر اسے حق تھا کہ اس کا فلسفہ نقلی یا غیر اصلی ہو۔ مراد یہ ہے کہ فلسفے کی صداقت شاعری کو سچا نہیں بتاتی اور شاعری کی سچائی فلسفے کی صداقت کو نہیں ثابت کرتی۔ یہ دونوں چیزیں الگ ہیں۔ ممکن ہے کہ کسی بڑے شاعر کے یہاں ایسے فلسفیانہ افکار مل جائیں جن کی کم و بیش صداقت پر اکثر لوگوں کا اجماع ہو (کم و بیش میں نے اس لیے کہا کہ کسی چیز کی کم و بیش صداقت پر اکثر لوگوں کا کیا، تھوڑے سے لوگوں کا بھی اجماع ناممکنات میں سے ہے، لیکن کسی بڑے شاعر کے یہاں قابل قبول فلسفیانہ افکار کا وجود ان لوگوں کے لیے باعث تسکین تو ہو سکتا ہے جن کے لیے یہ افکار قابل قبول یا مستحسن ہیں لیکن یہ اس بات کا ثبوت نہیں ہو سکتا کہ قابل قبول فلسفیانہ افکار کا وجود تمام بڑی شاعری کی لازمی صفت ہے۔ میں اس مسئلے کی تفصیل میں گیا تو اصل موضوع سے دور جا پڑوں گا۔ لیکن پھر بھی اتنا کہنا ضروری سمجھتا ہوں کہ فلسفیانہ افکار کے ساتھ قابل قبول کی ہی شرط اتنی ٹیڑھی کھیر ہے کہ یہ بہت کم لوگوں کے گلے سے اتر سکے گی، اس معنی میں کہ فلسفیانہ افکار یا موضوعات کا قابل قبول ہونا کسی آفاقیت کا حامل نہیں ہوتا۔ کوئی بات کسی کو سچی معلوم ہوتی ہے تو وہ سمجھتا ہے کہ وہ سب کو ہی سچی معلوم ہوگی، لیکن ایسا ہوتا نہیں ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہو سکتا ہے کہ بعض بہت ہی عمومی باتوں کو بہت ہی عمومی بیانات کا جامہ پہنا دیا جائے تو سب لوگ اس پر متفق ہو جائیں۔ مثلاً یہ کہا جائے کہ پانی زندگی کے لیے ضروری ہے تو اس پر اتفاق رائے ہو جانے کے امکانات ہیں لیکن ایسی باتیں زیادہ تر دندان توجہ درد بانند ہی کی مصداق ہوتی ہیں۔ اقبال میں یہ خوبی ضرور ہے کہ ان کے یہاں تقریباً ہر مکتب فکر کے لوگ اپنی اپنی فلسفیانہ سچائیاں ڈھونڈ لیتے

ہیں۔ لیکن یہ خوبی کسی شاعرانہ خوبی یا عظمت کی بھی ضامن ہے، مجھے اس میں کلام ہے۔
 موضوعات یا انکار کی خوبی یا گہرائی کی بنا پر اقبال کو بڑا شاعر کہنے والے نقادوں
 سے یہ سوال پوچھا جاسکتا ہے کہ اگر (مثلاً) قوم پرستانہ افکار یا عشق رسول کے باعث اقبال
 بڑے شاعر ہیں تو پھر ان میں اور ان دوسرے شعرا میں جنھوں نے کم و بیش یہی کام کیا ہے
 کیا فرق ہے اور ان تمام شعرا کو اقبال کے شانہ بشانہ سمجھا دینے میں انھیں کیا عذر ہو سکتا
 ہے؟ اب یا تو ہمارے نقاد اقبال اور حکیمت اور محسن کا کوئی کو ایک ہی درجے کا شاعر
 مانیں یا یہ کہیں کہ اقبال نے اپنے افکار کو بہتر شاعرانہ لباس میں پیش کیا ہے۔ لہذا وہ
 بہتر شاعر ہیں۔ بہتر شاعرانہ لباس یا پیرایہ اظہار کا ذکر ہوتے ہی یہ بات ماننا پڑے گی کہ خود
 ان کے نقادوں کے نقطہ نظر سے بھی فوقیت افکار کو نہیں بلکہ پیرایہ اظہار کو ہے۔ لیکن اس
 مسئلے کا حل پھر بھی نہ ہو سکے گا کہ پیرایہ اظہار کی وہ کون سی خوبیاں ہیں جو اقبال کو بڑے
 شاعروں میں بھی متاثر دیتی ہیں۔ یہاں صرف شکوہ الفاظ، بلند آہنگی، استعارہ و تشبیہ
 وغیرہ کی لمبائی فہستہ تیار کرنے سے کام نہیں چلے گا۔ کیونکہ یہ خوبیاں تو عام شاعروں کی عام
 خوبیاں ہیں۔ ان کو مدون کرنے اور مثالوں کے ذریعے انھیں ظاہر کرنے سے صرف اتنا فائدہ
 ہوگا کہ موازنہ انیس و دہریہ کی طرح اعلامیوں کے ڈھیر لگ جائیں گے، لیکن خود اقبال کا
 اختصاصی کارنامہ کیا ہے؟ یہ ثابت نہ ہو سکے گا۔ ارسطو نے اپنی کتاب ”اخلاقیات“ میں تنقیدی
 طریق کار کی وسعتوں اور حدود کو محض ایک جملے میں بند کر دیا ہے، جب وہ کہتا ہے کہ ”پڑھے لکھے
 آدمی کی پہچان یہ ہے کہ اشیاء کے ہر طبقے میں صرف اسی حد تک قطعیت کی تلاش کرے جس حد
 تک موضوع کی نوعیت اس قطعیت کی اجازت دیتی ہے۔“ اس سے ظاہر ہے کہ تنقید میں طبعی
 علوم کی سی قطعیت تو نہیں ہو سکتی (اور طبعی علوم بھی پوری طرح قطعی نہیں ہیں جیسا کہ کارل پاپر نے
 دکھایا ہے) لیکن اس میں اتنی قطعیت تو ضرور ہونا چاہیے کہ دو شعرا میں فرق واضح ہو سکے۔
 اگر محض موضوع کی عمدگی یا اسلوب کے بارے میں عام باتیں کہ دی جائیں گی تو اسکوئی طالب
 علموں کو ضرور فائدہ ہوگا لیکن شاعر اور شعر کی صحیح تعین قدر نہ ہو سکے گی۔

شعر میں بیان کردہ افکار کو قابل قبول ٹھہرانا اور اس وجہ سے شعر کو اچھا کہنا دراصل
 شاعری کے تقاضا اور اس کی حقیقت سے انکار کرنا ہے۔ شاعرانہ سچائی کی شرطیں وہ نہیں
 ہیں جو سائنسی سچائی کی ہیں۔ رچرڈس نے یہ بات آج سے برسوں پہلے بہت وضاحت سے

بیان کر دی تھی کہ شعری بیانات کا قابل قبول ہونا وہ مفہوم نہیں رکھتا جو فلسفیانہ یا سائنسی حقائق کے قابل قبول ہونے کا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ادب میں سچائی، داخلی ضرورت یا صحیح چہن کی مزون ہے۔ وہ چیز سچی یا داخلی طور پر ضروری ہے جو تجربے کے بقیہ حصے سے ہم آہنگ ہے اور اس کے ساتھ مل کر ہمارے منظم ذہنی رد عمل کو براہِ نگہ کرنے میں مدد دیتی ہے، اس کی تفصیل اس نے ایک اور کتاب میں لیں بیان کی ہے :

شاعری جن بیانات سے بنتی ہے وہ اس میں محض اپنے آپ کے لیے رعبی اپنی سچائی کی وجہ سے نہیں بلکہ اس وجہ سے ہیں کہ وہ ہمارے احساسات پر اثر انداز ہو سکیں۔ اس لیے ان کی سچائی کو معرض بحث میں لانا، یا یہ سوال اٹھانا کہ صداقت کے حامل ہونے کا دعو کرنے والے بیانات کی حیثیت سے سنجیدہ توجہ کے مستحق ہیں، ان کے تفاعل کے بارے میں غلط فہمی ہے۔ نکتہ یہ ہے کہ شاعری کے اکثر نہیں تو بہت سے بیانات یا احساسات اور رویوں کے اظہار یا ان کو براہِ نگہ کرنے کے ذرائع کی حیثیت نہ کہ اصول و نظریات کے کسی بھی نظام میں اضافے کی غرض یا نوعیت رکھتے ہیں۔ بیانیہ شاعری کے مطالعے میں اس غلط فہمی کے پیدا ہونے کا خطرہ بہت کم ہے لیکن نام نہاد فلسفیانہ یا تفسیراتی شاعری کے مطالعے میں غلط فہمی اور غلط مبحث کا خطرہ بہت بڑا ہے...

تعجب ہے کہ اس واضح اور بنیادی سچائی کی روشنی میں بھی ہمارے نقاد اقبال کے انکار کی بھول بھلیاں میں سر نہکرتے پھرتے ہیں اور پوچھتے ہیں کہ اقبال نے اپنشد سے کیا کیا، برگساں سے کیا حاصل کیا، انسان کے تصور میں کیا اضافے کیے، مرد مومن کو کون سا تاج پہنایا، وغیرہ۔ یہ سب سوالات اپنی جگہ پر اہم ہیں لیکن، اس لیے اہم ہیں کہ اقبال ایک بڑے شاعر تھے، اس لیے نہیں کہ ان سوالات کے جواب میں اقبال کی عظمت کے دلائل موجود ہیں۔ موضوعات اور افکار کا مطالعہ کرنے والی تنقید انڈس کے پہلے ہی مرعی کو حلال کرنا یا شاعری کو پڑھے بغیر اس میں بیان کردہ خیالات کو پڑھنا اور پڑھنا چاہتی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اور شاعروں سے زیادہ اقبال کے مطالعے کے لیے ضروری ہے کہ ان کے افکار کو حتی الامکان پس پشت ڈال کر ان کی شاعری پر توجہ صرف کی جائے کیوں کہ اردو

کے تمام شاعروں (بشمول غالب) سے زیادہ اقبال کے یہاں ایسے خیالات کی فراوانی ہے جن کے بارے میں یہ دھوکا ہوتا ہے کہ انھیں شاعری سے الگ کر کے بھی دیکھا جاسکتا ہے اور ان کی صحت یا گہرائی یا وسعت پر بحث ہو سکتی ہے۔ شاعری تو آسانی سے گرفت میں آتی نہیں لیکن ہر لحظہ پر مومن کی نئی آن نئی شان پر نعرہ تکبیر لگانے کے لیے کسی خاص محنت یا مطالعے کی ضرورت نہیں پڑتی اس لیے ہم سب اس آسان کام کو بحسن خوبی انجام دینے کا بیڑا اٹھاتے پھرتے ہیں۔

اقبال کے افکار کو حتی الامکان پس پشت ڈال دینے کی دعوت یہ مفہوم نہیں کہتی کہ وہ افکار جھوٹے ہیں۔ اس کا مفہوم صرف یہ ہے کہ ان افکار کا جھوٹا یا سچا ہونا غیر اہم ہے۔ اقبال کے افکار پر اتنی زیادہ بحث ہونے کی وجہ یہ ہے کہ وہ اردو کے واحد شاعر ہیں جن کی شاعری بہت جلد خود کو منوالیتی ہے اور اسے تجزیے اور تدقیق کی ضرورت کم سے کم پڑتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ لوگ شاعرانہ خوبی کو سامنے کی چیز سمجھ کر جھوٹ دیتے ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ اقبال کے اردو فارسی کلام میں اتنی طرح کے اور اتنی جگہ کے تصویلات و نظریات ایک دوسرے کے شانہ بہ شانہ جلوہ افروز ہیں کہ ہر طرح کا قاری ان کے یہاں اپنے لیے قابل قبول مال ڈھونڈ نکالتا ہے۔ چنانچہ فاشرزم کا نام لیا ہو، یا انسانی آزادی کا علم بردار، صوفی ہو، یا انقلابی، مشرق کا پرستار ہو، یا مغربی شکر کا دلدادہ، سیدھا سادہ مسلمان ہو، یا اصل کا خاص سومناتی، قرآن و حدیث میں تفکر و تدبر کرنے والا ہو، یا مارکس و لینن کا مرید، ہر شخص کی جھولی بھرنے کے لیے ان کے یہاں جو اہر ریزے موجود ہیں۔ مومنوع اور فکسر کے اسی تنوع کے باعث یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ ہم اپنے اپنے تعصبات کو ترک کر کے شاعر اقبال کے اسرار میں غوطہ زن ہوں اور جس چیز کو ہم ظاہر و باہر سمجھ کر نظر انداز کر دیتے ہیں، اس کی گہرائیوں میں اتریں۔

یہاں پر یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ جب اقبال کی شاعری اتنی آسانی سے خود کو منوالیتی ہے تو پھر اس کی چھان بین اور تجزیے کی ضرورت کیا ہے؟ ان کے افکار ہی کے میدان میں گھوڑے کیوں نہ دوڑائے جائیں، خاص کر جب کہ اس عمل میں فکری موٹگانیوں کے امکان زیادہ ہیں۔ اس کا پہلا جواب تو یہی ہے کہ اقبال کی اہمیت قائم ہی اسی وجہ سے ہوئی کہ وہ شاعر ہیں۔ لہذا ان کی شاعری کو ترک کر کے کسی بھی چیز کو اختیار کرنا چاہیے

وہ جذباتی طور پر ہمارے لیے کتنی ہی خوش گوار کیوں نہ ہو، ادبی مطالعے کے ساتھ بے انصافی کے علاوہ خود اقبال کے ساتھ بے انصافی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اقبال کے افکار جس شکل میں بھی ہمارے سامنے ہیں، وہ ان کی شاعری کی ہی مرہونِ منت ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں کہ ان افکار کو کسی اور پیرایے میں بیان کر دیا جائے اور پھر بھی وہ اقبال کے افکار و آثار رہ جائیں۔ وہ ”والدہ مرحومہ کی یاد میں“ ہو یا ”طلوع اسلام“ یا ”ساقی نامہ“ یا ”مسجد قرطبہ“ کسی بھی نظم میں کوئی ایسا خیال نہیں ہے جسے خالص اقبال کی ملکیت کہا جاسکے یا جس کے بارے میں یہ دعوٰی ہو سکے کہ اگر یہ خیال اقبال اس نظم میں نہ رکھتے تو دنیا اس سے محروم رہ جاتی۔ ان خیالات میں جدت، لذت، حسن جو کچھ بھی ہے وہ محض اس وجہ سے ہے کہ وہ اقبال کی زبان میں بیان ہوتے ہیں ورنہ ان کا کوئی کاپی رائٹ اقبال کے پاس نہیں تھا۔ وہ ہم آپ ہوں یا اقبال کا بڑے سے بڑا شارح، ان خیالات کو نظم سے الگ بیان کیا جائے تو اقبال کی نظم نہیں بلکہ ایک نسبتاً یا کلیتاً بے روح بیان وجود میں آئے گا۔ میں یقین سے نہیں کہہ سکتا کہ ”جبریل و ابلیس“ جیسی نسبتاً سادہ نظم کا بھی کوئی لفظی ترجمہ ایسا ممکن ہے کہ پوری نظم اس میں برقرار رہے۔ تیسرا جواب یہ ہے کہ اگرچہ یہ درست ہے کہ اقبال کی شاعری بہت جلد اپنی عظمت یا خوبی کو اپنے آپ منوالیتی ہے لیکن تنقیدی طریق کار کا تقاضا یہ ہے کہ خود اس بات کی وجہ تلاش کی جائے کہ یہ شاعری اتنی تیزی سے متاثر کیوں کرتی ہے اور پھر یہ کہ اس کو دوسرے شعرا سے کس طرح ممتاز کیا جاتے یعنی وہ کیا اسلوبیاتی یا اظہاری خصوصیات ہیں جن کی بنا پر اقبال کی انفرادیت ثابت ہو سکتی ہے؟ آخری سوال اس لیے اہم ہے کہ اچھے اور بُرے شاعر کے درمیان حد فاصل اکثر یہی انفرادیت ہوتی ہے کیوں کہ شاعری کے مجرد خواص یعنی استعاراتی اور علامتی طرز اظہار، حدیثیاتی الفاظ، ابہام وغیرہ تو ہر اچھے شاعر کے یہاں کم و بیش موجود ہی ہوتے ہیں۔

اگر اقبال کی فکری انفرادیت ان کی شاعرانہ انفرادیت کے تحت نہ رکھی جائے بلکہ اسے قائم بالذات مان لیا جائے تو پھر اقبال کے کلام کی مفصل شرح یا ان کی نظموں کی توضیح کافی ہے، اصل کلام کے مطالعے کی ضرورت نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ شاعری زبان کی وہ کیفیت ہے جس میں اسے مخصوص شدت کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے۔ بقول جارج اسائز ممکن ہے

ادب کے بغیر زبان قائم ہو سکے لیکن زبان کے بغیر ادب قائم نہیں ہو سکتا۔ زبان کی مخصوص شدت سے مراد یہ ہے کہ ادب میں استعمال ہونے والی زبان مکمل معنویت کی کوشش کرتی ہے۔ اس میں کوئی لفظ بلکہ کوئی حرف بے کار یا برے بیت نہیں ہوتا اور یہ مکمل معنویت اس مخصوص فن پارے کی حد تک جس میں زبان برقی گئی ہے، فقید المثال اور یکتا ہوتی ہے یعنی وہ معنویت پوری پوری کسی اور لسانی ترتیب، حتیٰ کہ کسی اور فن پارے میں بھی نہیں سما سکتی۔ ہمارے متقدمین اس نکتے سے پوری طرح آگاہ تھے اسی وجہ سے انھوں نے شعر میں حشو اور تناسب اور لفظی و معنوی ہم آہنگی کی بیش اٹھائیں۔ افسوس کہ انھوں نے ان مسائل کو فکری اساس نہ عطا کی اور بعد میں آنے والے نقادوں نے ان کی عمارت کو منہدم کرنے کے لیے جو منطقی دلائل استعمال کیے وہ متقدمین کے یہاں فکری اساس کی کمی کے باعث بہت کارگر ثابت ہوئے۔ ابن خلدون سے لے کر نکات الشعراء میں میر کے منتشر خیالات اس بات کی دلیل ہیں کہ زبان کو شعر بلکہ شاعری کا سرشمہ اور بنیاد سمجھنا ہماری شعریہ کا ایک حصہ تھا۔ یہی وجہ تھی کہ زبان کے تفصیلی محاکے پر قدرت ہونا استاد بننے کی پہلی شرط رہا ہے۔ آتش کا شاعری کو مرتفع سازی کہنا زیادہ بنیادی حقیقت تھا اور اس حقیقت کے نظر انداز ہو جانے کی وجہ سے جگر کو ”کاری گران شعر“ پر طنز کرنے کا موقع ملا۔ جگر صاحب کو یہ خیال نہیں رہا تھا یا ان کے زمانے میں لوگ اس بات کو بھول چکے تھے کہ اگر شعر میں اثر نہیں ہے تو اس کی وجہ یہ نہیں کہ شاعروں کی جگہ ”کاری گران شعر“ نے لے لی ہے بلکہ یہ ہے کہ کاری گری کا فن شاعروں نے بھلا دیا ہے۔ بقول جارج ایشائز، ارسطو کا نظریہ اس افلاطونی حقیقت کو پس پشت ڈال دیتا ہے کہ زبان جب موسیقیاتی امکانات سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے تو وہ ہم میں یہ صلاحیت پیدا کر دیتی ہے کہ ہم شاعرانہ صداقت اور تصدیقی پذیر صداقت میں فرق کر سکیں۔ شعر میں اثر پیدا ہی اس کاری گری سے ہوتا ہے جو زبان اور موسیقی کے امتزاج کی سعی کرتی ہے۔ موجودہ زمانے میں ان حقائق کی دوبارہ چھان بین ان نقادوں اور مفکرین کی مرہون منت ہے جنھوں نے شاعری کی زبان اور شاعرانہ زبان پر لسانیاتی طریقوں سے غور و غوض کیا ہے۔ ان میں ماسکولسائیاتی مکتب کے اراکین خاص کر رومان یا کبسن کا نام قابل ذکر ہے۔ یا کبسن کا کہنا ہے کہ وہ ماہر لسانیات جو زبان کے شاعرانہ تفاعل سے ناواقف ہے اتنا ہی مجھول زبان ہے جتنا وہ نقاد جو لسانیاتی مسائل اور طریق کا

سے بے خبر یا ان سے لاپرواہ ہے۔ اسٹائز کی یہ بات قابل توجہ ہے کہ اب ہم اس مغرضے کی روشنی میں عمل پیرا ہیں کہ استعاراتی زبان میں بہت سی ایسی تصدیقیں اور بے جوڑ پن ہوتے ہیں جو داخلی ہیں اور جن کی توجیہ اپنی منطق بلکہ علامتی منطق آپ رکھتی ہے۔ آئیے اسے رچرڈس نے معنی سے بحث کرتے ہوئے کہا تھا کہ تمام تنقیدی مسائل کی شاہ کلید ان سوالوں میں ہے کہ معنی کیا ہے؟ جب ہم معنی کو جاننے کی کوشش کرتے ہیں تو اس وقت کیا کر رہے ہوتے ہیں اور وہ چیز ہے کیا جس کو ہم جاننے کی کوشش کرتے ہیں ان سوالوں کے جواب میں اس نے چار طرح کے معنی کی نشان دہی کی تھی جنہیں اس نے مفہوم، محسوس، ہجہ اور ارادہ کا نام دیا تھا۔ اس کی تفصیل میں جاتے بغیر میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ سوالوں کی اہمیت کے پیش نظر جواب یعنی معنی کے چار اقسام اور یہ بیان کہ یہ سب یا ان میں سے بیش تر معنی شاعری میں بیک وقت موجود رہتے ہیں، بہت دور رس نہیں معلوم ہوتا۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ ہم اتنی بھی دور پہنچ جائیں تو بہت ہے۔ تبدیل کا یہ کہنا کہ پس ہر نقشے کے می بینی حرفے ست کہ می شنوی، چاسر کے اس مصرع کی یاد دلاتا ہے کہ ”آواز کچھ نہیں ہے مگر ہوا ہے شکستہ“، ان دونوں حقائق کے پیچھے شاعری کا وہی تصور کارفرما ہے کہ شاعری میں زبان اور موسیقی ہم آہنگ ہو جاتے ہیں یعنی ایک عنصر دوسرے کا اظہار کرتا ہے۔ رچرڈس کی بیان کردہ معنی کی چار قسمیں بھی آہنگ کے ذریعے ایک دوسری سے منسلک ہیں۔ والٹر آنگ اسی حقیقت کو یوں بیان کرتا ہے کہ یہ معلوم کرنے کے لیے کہ آواز کیا ہے، ہمیں اسے وجود میں لانا یعنی اسے سننا چاہیے۔

آہنگ یا موسیقی کا اس قدر اہمیت کے ساتھ ذکر میں اس لیے نہیں کر رہا ہوں کہ شاعری خاموش بیٹھ کر پڑھنے کی چیز نہیں ہے بلکہ علی الخصوص اس وجہ سے کہ رہا ہوں کہ شاعری کا آہنگ وہ آہنگ نہیں ہے جو ساز یا ترنم یا بقول سردار جعفری ”لحن داؤدی“ کے ذریعہ ظاہر ہوتا ہے۔ شاعری کا آہنگ دراصل وہ موسیقی ہے جو خاموش ہی پڑھنے میں نمایاں ہوجے ساز یا ترنم کی ضرورت نہ ہو بلکہ جسے آپ چپ چاپ پڑھیں تو الفاظ آپ کو از خود دستاوی دیں۔ کبھی بلند، کبھی پست، کبھی تیز، کبھی مدھم، ان کی ہزار شکلیں آپ کے داخلی سامع پر اثر انداز ہوں گی۔ یہ آہنگ معنی کا مہول منت یا اس کا تاج ہوتا ہے۔ لیکن اس کے بغیر معنی کا وجود بھی خطے میں پڑ جاتا ہے۔ والٹر آنگ کے کہنے کا اصل مفہوم یہی ہے شعر کی

ان چہتوں کا مطالعہ ہی دراصل شعر فہمی کا صحیح راستہ ہے۔

اس مفروضے کو قائم کرنے کے بعد اقبال کا شاعرانہ حسن ان کے انکار پر مقدم ہے اور شاعرانہ حسن کا مطالعہ دراصل شاعرانہ زبان کا مطالعہ ہے۔ یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کی شاعرانہ زبان کے خواص کیا ہیں اور ان کا لفظیاتی نظام کن عناصر سے مرکب ہے؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے کچھ سوال اور قائم کرنا ہوں گے اس لیے کہ ہر بڑا شاعر زبان کو اپنے طور پر برتا ہے اور ایک شاعر کا طریق کار دوسرے کو سمجھنے کے لیے لازماً کارآمد نہیں ہو سکتا۔ عمومی مشابہتیں ضرور ہوتی ہیں لیکن بدلی ہوئی جزئیات اور تفصیلات کی بنا پر مشابہتیں مختلف بڑے شعرا کے یہاں متنوع صورت حال پیدا کرتی ہیں۔ مثلاً اردو کے چار عظیم ترین شعرا میر، غالب، انیس اور اقبال کی مناسبت لفظی کے ماہر ہیں۔ یعنی ان کے یہاں الفاظ گزشتہ سے پیوستہ آتے ہیں۔ الفاظ موضوع کی مناسبت سے ایک دوسرے سے ہم آہنگ اور موضوع کے لحاظ سے مناسب تلازموں کے حامل اور مختلف طرح کی رعایتوں پر مبنی ہوتے ہیں۔ اقبال کے یہاں مناسبت الفاظ تسلسل کا کام کرتی ہے کیوں کہ ان کے بہت سے الفاظ اگلے بلکہ بہت بعد میں آنے والے الفاظ کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور ان کی رعایت لفظی منتشر اور بظاہر بے ربط اشعار یا بندوں کو مربوط کر دیتی ہے۔ میر انیس کے یہاں تسلسل واقعات سے قائم ہوتا ہے، غالب اور میر کے یہاں تسلسل کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔ میری مراد یہ ہے کہ چاروں شاعر لفظی دروہست کے ماہر ہیں۔ اس مہارت کا اظہار انھوں نے بعض مشترک اور بعض انفرادی طریقوں سے کیا ہے۔ اسی طرح ان چاروں کے یہاں بعض کلیدی الفاظ ہیں، یہ ایک عمومی مشابہت ہے لیکن جزئیات کا مطالعہ کرنے پر پتہ چلتا ہے کہ کلیدی الفاظ کا استعمال اقبال کے یہاں غالب اور دوسرے شعرا سے مختلف ہے۔ ان انفرادیتوں کو ظاہر کرنے کے لیے میں دو سوال قائم کرتا ہوں اور دو مثالوں سے اپنی بات واضح کرتا ہوں:

- ۱۔ کیا اقبال کے کلام میں موضوعاتی ارتقا کا کوئی رشتہ ان کے کلیدی الفاظ سے ہے؟
- ۲۔ اقبال کی طویل یا نسبتاً طویل نظموں میں موضوعاتی انتشار کے باوجود وحدت اور قوت کیوں کر پیدا ہوئی ہے؟

پہلے سوال کا جواب دینے سے پہلے یہ کہنا بھی ضروری سمجھتا ہوں کہ کلیدی الفاظ کو شاعر

محض کسی تاثر یا خیال کو واضح کرنے کے لیے استعمال کر سکتا ہے، یا محض اس لیے کسی مقررہ نظم یا شعر کے سیاق و سباق میں ان الفاظ یا اس لفظ کا استعمال فطری طور پر کیا جاسکتا ہے۔ یہ کلیدی لفظ کی کم ترین صورت ہوتی۔ دوسری صورت یہ ہے کہ کلیدی لفظ کسی مخصوص تجربے یا ذہنی مشاہدے کے استعارے کے طور پر استعمال ہو اور آخری صورت یہ ہے کہ کلیدی لفظ علامتی پیرایہ اختیار کرے۔ کلیدی لفظ کی پہچان یہ ہے کہ وہ کثرت سے استعمال ہوتا ہے۔ وہ جس قدر معنی خیز ہوتا جاتا ہے شاعرانہ اظہار کو اسی قدر قوت ملتی جاتی ہے۔ میرا کہنا یہ ہے کہ اقبال اپنے تمام موضوعات کو اشارتاً یا صراحتاً بانگ درا میں بیان کر چکے تھے۔ بال جبریل اگرچہ بانگ درا سے بہت بہتر مجموعہ ہے لیکن اس وجہ سے نہیں کہ اس میں انھوں نے کسی نئے موضوع یا خیال کو برتا ہے بلکہ اس وجہ سے کہ بال جبریل کلیدی الفاظ سے پُر ہے اور ان الفاظ میں علامتی یا استعاراتی رنگ آگیا ہے۔ یہ کلیدی الفاظ بیش تر وہی ہیں جو بانگ درا میں استعمال ہو چکے ہیں لیکن بانگ درا کی حد تک کلیدی الفاظ کے استعمال میں نہ تو تعداد و کثرت ہے اور نہ معنوی۔ شروع کی نظموں میں یہ الفاظ نفیس یا رسمی استعمال کا حکم رکھتے ہیں اور صرف یہ ظاہر کرتے ہیں کہ شاعر کو ان الفاظ سے ایک شغف ہے۔ بال جبریل میں رسمی استعمال کم سے کم لیکن استعمال کا وقوع کثیر تر ہو جاتا ہے۔ ضرب کلیم میں یہی کلیدی الفاظ بہت کم ہو جاتے ہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال کا شاعرانہ مزاج جو شروع سے استعاراتی اور علامتی اظہار پر مائل تھا اپنے معنوی ارتقا کی منزلیں لفظی ارتقا کی شکل میں طے کرتا رہا۔ بال جبریل اس کا نقطہ عروج ہے۔ ضرب کلیم اور آرمغان حجاز میں شاعری کم ہوتی جاتی ہے اور اسی اعتبار سے کلیدی الفاظ کا وقوع اور ان کی معنویت بھی گھٹتی جاتی ہے۔ اقبال کی بہترین شاعری یعنی بال جبریل اس تناظر میں نہ دیکھی جائے تو یہ مسئلہ حل نہیں ہو سکتا کہ ضرب کلیم میں ظاہری پختگی اور قوت بیان کی شان و شوکت کے باوجود شاعرانہ اظہار کی جگہ بیانیہ، حکیمانہ، عارفانہ جو بھی کہیے لیکن بانگ درا اور بال جبریل سے مختلف اور کم کام یاب اظہار کی فراوانی کیوں ہے؟

اقبال کے بعض کلیدی الفاظ حسب ذیل ہیں: گل، بو، شمع، خون، تجلی، لالہ، شاہین، شعلہ، حسن، عشق، دل، عقل، نورشید۔ فی الحال میں یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ لالہ اور گل یا مفرد شکل میں، یعنی محض لالہ یا لالہ گل، لالہ صحر (غیر) کا وقوع اور معنویت اقبال کے

شاعرانہ ارتقا کے ساتھ کس طرح منسلک ہے۔

دوسرا سوال نہ صرف اس لیے ضروری ہے کہ اقبال کے لفظی تناسبات، ان کے دروست کا نظام، رعایتیں اور مناسبتیں ان کی نظموں کو اردو کی اعلیٰ ترین شاعرانہ روایت (ذمیر، غالب، انیس) کا امین اور اس کو بلند تر منزلوں سے روشناس کرنے والا شاعر ٹھہراتی ہیں بلکہ اس لیے بھی کہ یہ سوال اکثر اٹھا ہے کہ ان کی طویل اور نسبتاً طویل نظموں کو نظمیں کہا ہی کیوں جائے جب ان میں کسی طرح کا واقعاتی بیانیہ حتیٰ کہ جذباتی تسلسل بھی نہیں ہے۔ خضر راہ اور شمع و شاعر کی مثل سامنے ہے۔ نقادوں نے جذباتی تسلسل کا اگر فقدان نہیں تو کمی یقیناً مسجد قرطبہ میں بھی محسوس کی ہے۔ ایسی صورت میں یہ سوال سنجیدگی سے اٹھایا جاسکتا ہے کہ ان کو نظمیں نہ کہہ کر محض پریشان خیالات یا بہت سے بہت اقوال زریں ٹائپ کی چیزوں کا مجموعہ کیوں نہ کہا جائے؟ اگر یہ صحیح ہے کہ انتشار کی کثرت کا الزام ان پر عائد ہوتا ہے تو اقبال بحیثیت نظم گو ناکام ٹھہرتے ہیں اور ان کی شاعرانہ عظمت کا جو تاثر فوری طور پر قائم ہوا تھا، یا تو غلط ہے یا پھر ہمیں نظم کی تعریف دوبارہ متعین کرنا ہوگی۔

ظاہر ہے کہ نظم کی تعریف دوبارہ اس طرح متعین کرنا کہ اقبال کی مبینہ غیر نظم نظمیں بھی اس تعریف کے تحت شامل ہو سکیں ایک مشکل کارروائی ہے۔ لیکن یہ غیر ضروری کارروائی بھی ہے کیوں کہ اگر یہ ثابت ہو سکے کہ اقبال کی نظموں میں وحدت اور تسلسل موجود ہے تو نئی تعریف وضع کرنے کی ضرورت نہیں رہ جاتی۔ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اقبال کی طویل اور نسبتاً طویل نظموں میں تسلسل اور وحدت کے ذریعے قوت و اصل ان کے لفظی دروست کی بنا پر وجود میں آئی ہے۔ اس کیلئے کو ثابت کرنے کے لیے میں ذوق و شوق کا مطالعہ کرنا چاہتا ہوں۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ میں اس نظم کی بڑائی اس کے موضوع میں نہیں دیکھتا اس معنی میں کہ موضوع اگر مختصراً بیان کیا جائے تو وہ محض اتنا ہے کہ یہ نظم رسول مقبول کی شان میں ہے جس میں عالم اسلام کا بھی کچھ ذکر آگیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس موضوع کو اقبال کے علاوہ بھی بہت لوگوں نے برتا ہے۔ خوش عقیدگی کی بنا پر مجھے ہر نعتیہ نظم اچھی لگ سکتی ہے لیکن یہ اس کی خوبی کا تنقیدی جواز نہیں ہو سکتا۔ علاوہ بریں خود اقبال نے بھی اسی طرح کی درجنوں نظمیں کہی ہیں۔ پیام مشرق کا ایک پورا حصہ اسی موضوع کے لیے وقف ہے۔ پھر ذوق و شوق کی تخصیص کیا ہے؟ کلینتہ بروکس نے درڈزور تھ کے ایک مشہور ساینٹ

پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اگر اس کے موضوع کو مختصراً بیان کیا جائے تو اس میں کوئی ندرت نہیں، لہذا نظم کی خوبی کے وجہ کہیں اور تلاش کرنا ہوں گے۔ بالکل یہی حال ذوق و شوق کا ہے۔

”لالہ کے بارے میں یوسف سلیم چشتی نے بعض پتے کی باتیں کہی ہیں۔ وہ اگرچہ اس لفظ کی کلیدی اہمیت اور معنوی ارتقا کو نہیں سمجھ پائے ہیں لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس کی اہمیت کو محسوس کرنے میں اولیت انھیں ہی حاصل ہے۔ وہ کہتے ہیں: ”جس طرح پرندوں میں شاہین اقبال کا محبوب ہے اسی طرح پھولوں میں گل لالہ انھیں بہت مرغوب ہے۔ یوں تو ہر تصنیف میں اس کا تذکرہ آیا ہے لیکن پیام مشرق میں انھوں نے اسے طرح طرح سے سجایا ہے۔ گل لالہ سے اقبال کی دل چسپی کا سبب یہ ہے کہ جس طرح ان کو شاہین میں مردِ مومن کی صفات نظر آتی ہیں اسی طرح وہ اس پھول میں عاشق کی زندگی کا مشاہدہ کرتے ہیں۔“ یہ توجیہ ہمیں بہت دُور لے جاتی ہے لیکن اس سے ”لالہ“ کی معنویت کا ایک پہلو مختصراً ضرور روشن ہوتا ہے۔

جیسا کہ میں شروع میں کہ چکا ہوں، کلیدی لفظ کی قوت اس کی تکرار میں ہے بشرطیکہ تکرار میں معنویت بھی وسیع تر ہوتی جائے یا بدلتی جائے۔ مجرّد تکرار بھی شاعر کی دل چسپی اور اس ذہن کی جہت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یعنی یہ بات کہ کوئی کلیدی لفظ کتنی بار استعمال ہوا ہے، ہمیں یہ سمجھنے میں مدد دیتی ہے کہ شاعر کو اس لفظ کی معنویتوں سے کتنی دل چسپی ہے، اور بالواسطہ یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ اس کے علامتی یا استعاراتی اظہار میں شدّت اب کتنی ہے۔ چنانچہ پوری بانگ درا میں لفظ لالہ مرکب یا مفرد شکل میں بائیس بار استعمال ہوا ہے بال جبریل جو بانگ درا کی تقریباً ایک تہائی ہے، لیکن اس میں لالہ مرکب یا مفرد شکل میں اکیس بار اور ضربِ کلیم میں (جو تقریباً بال جبریل کے ہی اتنی ہے) محض آٹھ بار استعمال ہوا ہے ایسی محاذِ جنگ کے اردو حصے میں اس کا وقوع صرف تین بار ہے۔

اگر زیادہ دور نہ جا کر صرف یوسف سلیم چشتی کی بات کو مدنظر رکھا جائے تو یہ ماننا پڑتا ہے کہ بال جبریل میں ”لالہ“ کی کثرت اتنی زیادہ ہونے کا سبب یہ ہے کہ اس مجموعے میں اقبال کا ذہن لالہ اور اس کی معنویتوں کی طرف زیادہ مائل تھا۔ ضربِ کلیم اور ارمغان میں اس لفظ کی قلت اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ اگرچہ ان کتابوں میں اقبال اسلام اور اسلامیوں کے بارے

میں بابتیں اتنی ہی شد و مد سے کر رہے ہیں جو بال جبریل میں تھی لیکن لالہ کے ذکر کی قلت یقیناً کم سے کم اس معنویت کی قلت ہے جس کی طرف یوسف سلیم چشتی نے اشارہ کیا ہے اور اگر اس بات کو ملحوظ خاطر رکھیے کہ بال جبریل میں لالہ کا پھول صرف عاشق کی روایتی اور رسمی معنویت کا حامل نہیں بلکہ اس میں کئی پہلو اور بھی ہیں تو اس بات کو تسلیم کیے بغیر چارہ نہیں کہ اقبال کا شاعرانہ ارتقا بانگ وراثے بال جبریل تک رسمیاقتی سے استعاراتی اور علامتی اظہار کی طرف ہے اور بال جبریل کے بعد سے بیانیہ، خطابہ اور کم معنویت کے حامل اظہار کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔

بانگ وراثے شروع میں گل لالہ کا وقوعہ اور اس کی معنویت دیکھنے کے لیے مثالیں ملاحظہ ہوں۔ سب سے پہلی بات تو یہ ذہن میں رکھیے کہ شروع کی تینتیس نظمیں لالہ کے ذکر سے خالی ہیں۔ اس کا اولین وقوعہ ”تصویر درد“ ہے اور یہاں رعایت لفظی کا کھیل نظر آتا ہے۔

اٹھائے کچھ ورق لالے نے، کچھ نرگس نے کچھ گل نے

چمن میں ہر طرف بکھری ہوئی ہے داستاں میری

رعایت لفظی صرف لالہ اور نرگس اور گل کی نہیں ہے، لطیف تر رعایت لفظ و رق کی ہے جس کا مفہوم پھول کی پگھڑی بھی ہے اور داستان کا صفحہ بھی۔ دوسری بار ”لالہ“ تقریباً اس مفہوم میں استعمال ہوا ہے جس کی طرف یوسف سلیم چشتی نے اشارہ کیا ہے :

اگر سیاہ دلم داغ لالہ زار تو ام

وگر کشادہ جبیم گل بہار تو ام

”تصویر درد“ کے شعر میں بھی لالہ کا پھول شاعر کی داستان کا ورق بن کر ایک طرح کے سوز و دروں کا حامل نظر آتا ہے لیکن اس میں طنز کی بھی کیفیت ہے کہ لالہ اور گل اور نرگس شاعر کا مذاق اڑا رہے ہیں۔ حضرت سلطان جی کے دربار میں دل کی سیاہی لالہ کے داغ کا بدل ٹھہرتی ہے اور سوزِ عشق کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ نظم ”محبت“ کا آخری شعر بھی لالہ کے داغ سے عشق کے داغ کا تلازمہ قائم کرتا ہے۔ حصہ سوم کی پہلی نظم (بلادِ اسلامیہ) میں پہلی بار لالہ صحر کا ذکر اسلام اور اس کی تہذیب کے لیے بظاہر ایک سطحی اور کچھ نامناسب استعارے کے طور پر ملتا ہے۔

لالہ صحرا جسے کہتے ہیں تہذیبِ حجاز
لیکن پورے تناظر میں دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اسلام کو لالہ صحرا کے سنبھالنے
کے ذریعے ظاہر کرنا دراصل علامتی ہے۔ کیوں کہ لالہ کا سونہ دروں اور داغِ عشق پہلے حوالوں
سے قائم ہو چکے ہیں۔ اب اس کی سُرخِی اور گل گونی اس پرستِ زاد ہے۔ سُرخ، جو کامِ بانی،
عزت داری، شاہی جلال اور خونِ کارنگ ہے۔ لفظ صحرا لالہ کے پھول کی مضبوطی اور
اس کی قوتِ نمودِ ظاہر کرتا ہے اور اس بات کو بھی کہ یہ پھول اگرچہ نامساعد اور بیابانی ماحول
میں اُگا۔ لیکن اس کی فطرت جیسی تھی اس کے لیے ضروری تھا کہ وہ ایسے ہی حالات میں کھلے
لالہ صحرا کی تنہائی اس کی یکتا ئی اور ورڈزِ درتھ کے گلِ بنفشہ کی طرح اس کی ناقدری کی طرف
بھی اشارہ کرتی ہے۔ اس طرح لالہ صحرا اسلام اور اس کے بہترین پھول یعنی مردِ مومن اور
اس کی خاکِ پیدائش یعنی حجاز، ان سب تصورات کو محیط ہو جاتا ہے۔ شمع اور شاعر کے
دوسرے شعر میں مردِ مومن کی ناقدری اور تنہائی کا تصور لالہ صحرا کو شاعر کا استعارہ بنا
دیتا ہے۔

درجہاں مثل چراغِ لالہ صحرا ستم
نے نصیبِ محفل نے قسمتِ کاشانہ

چراغ کا لفظ ممکن ہے یہاں غالب کے لاجواب مصرع ۶

نفسِ قیس کہ ہے چشمِ و چراغِ صحرا

نے اقبال کے ذہن میں ڈالا ہو۔ لیکن لالہ کی سُرخِی اور سوز اور شاعر کے کلام کی روشنی، بصیرت
اور اس کے دل کے سوز کے اعتبار سے کس قدر مناسب ہے۔ اس شعر میں لالہ صحرا، مردِ مومن
شاعر کا تصور قائم ہوتا ہے اور نظم ”مردِ مسلمان“ میں اس کی توثیق ہوتی ہے کہ اقبال کا مردِ
مومن اور شاعر دونوں ایک ہیں۔ ایک طرف تو مردِ مومن شبنم کی طرح جگرِ لالہ میں ٹھنڈک ڈالتا
ہے اور دوسری طرف شاعر اپنے کلام کی شیرینی اور عارفانہ بصیرت کی وجہ سے اس کو سکون سے
ہم کنار کرتا ہے۔ یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ ہر لحظہ ہے مومن کی نئی آن نئی شان میں جو صفات
مومن کی ہیں وہی شاعر پر بھی منطبق ہو سکتی ہیں۔ شمع اور شاعر کے دوسرے بند میں بھی لالہ
صحرا یعنی شاعر پھر ظاہر ہوتا ہے لیکن شاعر محفل اور کاشانے کا نقیب نہ ہو کہ سنسان صحرا میں
تنہا کھڑا ہے تو وہ بھی اسی وجہ سے کہ وہ روایتی لالہ صحرا بن کر رہ گیا ہے۔ اس میں عقل کی روشنی

ہے لیکن عشق کا سوز نہیں ہے

یوں تو روشن ہے مگر سوزِ دروں رکھتا نہیں

شعلہ ہے مثلِ چیراغِ لالہ صحرَا ترا

”خضر راہ“ میں لالہ کا پھول جو ٹوپی کی شکل کا ہے، ترکی ٹوپی (جو اس زمانے میں اسلامی

تہذیب کی علامت بن گئی تھی) سے ملتی ہو کر لالہ اور اسلام کے تلامذے کو مستحکم کرتا ہے

جو گئی رسوا زمانے میں کلاہ لالہ رنگ

طلوع اسلام میں ”لالہ“ کا ذکر تین بار آیا ہے اور تینوں بار اسلام اور اسلامیوں کی

علامت کی شکل میں ہے :

(۱) ضمیرِ لالہ میں روشن چراغِ آرزو کر دے

(۲) جنانِ بندِ عروسِ لالہ ہے خونِ جگر تیرا

(۳) سرخاکِ شہید سے برگِ لائے لالہ می پاشم

پہلے دونوں مصرعوں میں شمع اور شاعر کا چراغِ لالہ صحرَا جو بے سوز تھا پھر نمودار ہوتا ہے

لیکن لالہ جو خود چراغ تھا اب اس میں چراغِ آرزو یعنی سوزِ دروں کی بات ہے اور وہ لالہ جو

کبھی ذاتی لہو کے فروغ سے روشن تھا۔ اب قلبِ مسلم کے تازہ خون سے رنگین ہو گا۔ اس

طرحِ لالہ، اسلام کے ماضی، حال، اور مستقبل اور مردِ مومن کی قوتِ تخلیق نو اور شاعر کی روشن

ضمیری کو بیک وقت ظاہر کرتا ہے۔ یہاں تک کہ شہیدوں کی خاک پر بھی شاعر یعنی مردِ مومن

کا جو لہو ٹپکا ہے وہ برگِ لالہ کی شکل میں ٹپکا ہے۔

اب یہ بات ظاہر ہو چکی ہوگی کہ ”بانگِ درا“ کے آخر تک آتے آتے لالہ اور علیٰ الغصہ

لالہ صحرَا روایتی عشق و سوز یا کامیابی اور فتحِ مندی کے ساتھ (بلکہ اس سے بڑھ کر) ایک

علامتی رنگ اختیار کر گئے ہیں۔ ”بالِ جبریل میں“ لالہ کی پہلی نمودِ نظم یا غزل نمبر ۹ میں

ہی ہوتی ہے جب کہ بانگِ درا کی تینتیس نظمیں اس کے ذکر سے عاری ہیں۔ یہاں گل و لالہ

انسان کی علامت بننے لگتے ہیں اور خاص کر اس انسان کی جو حس اور صاحبِ شعور ہے

جمیل تر ہیں گل و لالہ فیض سے اس کے

نگاہِ شاعر رنگین نوا میں ہے جادو

یعنی شاعر اور مردِ مومن اور حساس انسان تینوں لالہ کے توسط سے قریب تر آ جاتے ہیں نمبر ۱۶

میں بھی گل و لالہ حساس اور لطیف طبع انسان کا استعارہ ہے۔
 تو برگ گیا ہے نہ وہی اہلِ خرد را
 اوکشت گل و لالہ بہ بخشد بخرے چند
 سنائی والی نظم کے بعد ساتویں غزل کا لاجواب مطلع دوبارہ شاعر اور چراغِ لالہ کو متحد کرتا
 ہے۔

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہِ دامن
 مجھ کو پھر نغموں پہ اک آنے لگا مُربغِ چمن
 یوسف سلیم چشتی کی بیان کردہ مناسبت کے علاوہ تنہائی پسندی اور تصنع سے گریز
 کے اعتبار سے لالہ اور شاہین میں ایک اور مرکزِ اتحاد اس سلسلے کی پچپن دیں غزل یا نظم میں
 نظر آتا ہے۔ اگر شاہین قصرِ سلطانی کے گنبد پر نشین نہیں بنا سکتا تو لالہ بھی خیاباں کی پترِ تکلف
 فضا میں پھول پھل نہیں سکتا۔ اس طرح لالہ پھر شاہین سے ہوتا ہوا پھر مردِ مومن اور شاعر تک
 پہنچتا ہے۔

پنپ سکانہ خیاباں میں لالہ دل سوز
 کہ سازگار نہیں یہ جہانِ گندم و جو
 جس نظم میں یہ تمام علامتی جہتیں اور تاریخی شعور اور روایتی مفہیم یک جا ہو گئے
 ہیں وہ بالِ جبریل کی شہرۂ آفاق نظم لالہ صحرائے - آئندہ شعروں کی یہ نظم ایک گہری جھیل کی طرح
 ہے جس میں تمام علامتوں اور استعاروں کے دریا ضم ہو جاتے ہیں۔ اس نظم کے اشعار میں
 بھی حسبِ معمول ظاہر و ربط کی کمی ہے جس کی وجہ سے نظم سے زیادہ غزل کا تاثر فوری طور
 پر پیدا ہوتا ہے۔ لیکن لالہ صحرائے کو شاعر اور عالمِ اسلام، مردِ مومن، اس کی قوتِ نمونہ
 اور اس کا جذبِ عمل، ان سب کی علامتوں کے طور پر دیکھا جاتے تو معلوم ہوتا ہے کہ الگ
 الگ اشعار میں الگ الگ علامتیں ہیں جن کا نقطہ ارتکاز خود شاعر کی ذات ہے۔ اس سے
 زیادہ تفصیل اس وقت ضروری نہیں ہے۔ لیکن یہ ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ فلسفیانہ یا تبلیغی
 انداز میں اس نظم کی تشریح اس کا ربط زائل کر دیتی ہے۔

”ضربِ کلیم“ میں جو خال خال تذکرے گلِ لالہ کے ہیں وہ ”بالِ جبریل“ کے مقابلے
 روایتی انداز کے ہیں۔ لیکن ”مردِ مسلمان“ میں جس کا ذکر میں پہلے کرچکا ہوں، جگرِ لالہ کی ٹھنڈ

کا ذکر علامتی رنگ رکھتا ہے۔ باقی نظموں میں جہاں کچھ استعاراتی لہجہ ہے بھی تو وہاں مفہوم ہٹا ہوا اور تکراری ہے۔ مثلاً :

(۱) مری نوا سے گریبانِ لالہ چاک ہوا

(۲) اقبال کے نفس سے لے لے کی آگ تیز

لالہ صحرائیں ربط کی ظاہری کمی کا ذکر مجھے ”ذوق و شوق“ تک لانا ہے جس میں نفی دروست اور رعایتِ نفی کے ذریعے ربط دکھانا میرا مقصود ہے۔

اقبال کا کلام رعایتِ نفی سے تقریباً اتنا ہی مملو ہے جتنا غالب کا کلام ہے۔ لیکن بوجہ نقادوں کی نگاہ اس نکتے پر نہیں پڑی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اقبال کا کلام اپنی انفرادیت کے باوجود اجنبیت کا تاثر اسی وجہ سے نہیں پیدا کرتا کہ وہ اردو شاعری کی بہترین لفظیاتی روایت کا روشن نمونہ ہے۔ ”ذوق و شوق“ کی کام یابی کا راز رعایت اور مناسبت کا یہی التزام ہے جس پر مستزاد یہ کہ الفاظ بلکہ مصرعوں میں گزشتہ کی بازگشت یا آئینہ کی پیش آمد بہت ہے۔

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں

چشمہ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں

مندرجہ ذیل رعایتوں پر غور کیجیے : نظر، چشمہ۔ ندیاں، رواں۔ دشت، چشمہ، ندیاں۔ چشمہ، صبح۔ نور، نظر۔ زندگی، (رواں بمعنی جان)۔ نظر، آفتاب۔ الفاظ کے اُلٹ پھیر سے متعدد تراکیب بنتی ہیں جو مناسب اور بامعنی ہیں۔ مثلاً : نور، نظر، قلب، دشت، چشمہ، زندگی، آفتاب، صبح، نور، صبح وغیرہ۔

حسنِ ازل کی ہے نمود چاک ہے پردہ وجود

دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں

نکات و رعایات :- حسن، نمود۔ پردہ، وجود، نمود۔ چاک، صبح۔ ازل، نور، نگاہ کا زیاں اور چشمہ آفتاب (یعنی سورج کو دیکھ کر آنکھ خیرہ ہو جاتی ہے) پردہ وجود کا چاک ہونا اور روشنی کا پردے سے نکلا یعنی آفتاب کا اُفتی پر ظاہر ہونا۔ ہزار، ایک۔ حسنِ ازل اور نور کی ندیاں۔ ازل سے ذہنِ زال کی طرف منتقل ہوتا ہے، بمعنی پرانا، سفید۔ زندگی، وجود۔ داخلی قافیہ۔ (نمود، وجود، سود)۔

سُرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب
 کوہِ اضم کو دے گیا رنگِ برنگِ طیلِ ساں
 نکات و رعایات :- ہزار سوز، رنگِ برنگ، نور کی ندیاں، سُرخ و کبود، طیلِ ساں بمعنی
 رنگین ریشمی نرم چادر اور بمعنی لسان، بولنے میں ماہر۔ سحاب بمعنی بادل جو گر جتا ہے، اس کے
 اعتبار سے طیلِ ساں بمعنی لسان کا اشارہ نامناسب نہیں۔ داخلی قافیہ، چھوڑ گیا، دے گیا۔
 سُرخ و کبود پچھلے شعر کے داخلی قافیوں سے ہم آہنگ ہے۔
 گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخلِ وصل گئے
 ریگِ نواح کا ظمہ نرم ہے مثلِ پر نیاں

نکات و رعایات : طیلِ ساں اور پر نیاں بمعنی سیاہ ریشمی کپڑا۔ فرانسیسی میں بالو اور ریشمی
 کپڑے دونوں کو Sable کہتے ہیں۔ بولڈیر نے کہیں اس لفظ کو دونوں معنی میں بھی استعمال
 کیا ہے۔ ممکن ہے اقبال کے ذہن میں فرانسیسی لفظ رہا ہو۔ دشت کے اعتبار سے ریگ اور
 ریگ کے اعتبار سے گرد۔ نرم، برگ۔ سحاب، پاک (یعنی بادل سے پانی گرتا ہے جو ہر چیز
 کو پاک کرتا ہے)۔ سحاب (پچھلے شعر میں) ”وصل گئے“ سے مراد ہے۔ ندیاں، چشمہ۔ کاظمہ
 مدینہ منورہ کا نام ہے لیکن اس کے لغوی معنی ہیں ”ضبط کرنے والی“ یعنی ”نرم مزاج“
 لہذا ”کاظم“ کے اعتبار سے ”نرم“۔ ”کاظمہ“ بمعنی مدینہ منورہ کے اعتبار سے ”پاک“ اور مدینہ
 کو منورہ کہتے ہیں۔ اس کے لحاظ سے چشمہ آفتاب اور نور کی ندیاں۔ داخلی قافیہ، ہوا، کاظمہ۔

آگ بھی ہوئی ادھر ٹوٹی ہوئی طناب ادھر
 کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں
 نکات و رعایات :- آگ کے اعتبار سے ٹوٹنا بمعنی ختم ہونا جو کنواں کھودنے والوں کی
 اصطلاح میں پانی رکھنے کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے۔ مقام، گزرے۔ کارواں، رواں۔
 داخلی قافیہ، ادھر، ادھر۔

آئی صدائے جبریل تیرا مقام ہے یہی
 اہلِ فراق کے لیے عیشِ دوام ہے یہی
 نکات و رعایات :- مقام، دوام (قائم و دائم)۔ عیش بمعنی آرام اور عیش بمعنی
 رہنا۔ اس لحاظ سے عیش اور مقام میں بھی مناسبت ہے۔ اس کے اوپر والے شعر میں مقام

گزرنے کی صفت ہے اور اس شعر میں ٹھہرنے کی۔ آئی اور مقام کار ربط ظاہر ہے۔ صدا سے جبرئیل، حسن ازل کی نمود۔ فراق اور عیش میں صفت تضاد ہے۔ صدا، مقام (اصطلاح موسیقی) آگے کے الفاظ ساز، نئے حجاز سے مربوط ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اس بند کا ہر مصرع ایک دوسرے سے پیوستہ ہے اور ایک شعر کے الفاظ دوسرے بلکہ بہت بعد کے شعروں میں جھلک اٹھتے ہیں۔ الگ الگ دیکھیے تو اشعار میں کوئی خاص ربط نہیں۔ عربی قصیدہ نگاروں کے انداز میں رسمی آغاز ہے جس میں شاعر اپنی معشوقہ کی قیام گاہ یا فرد و گاہ پر جا کر اس کے حسن کو یاد کرتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ مناظر فطرت کا بھی بیان کرتا ہے۔ قصیدہ نگار بیانیہ تسلسل کا خیال رکھتا ہے۔ لیکن اقبال لفظی و روایت اور گزشتہ الفاظ کی بازگشت کا ہنر استعمال کرتے ہیں اور معنوی ربط ہلکا ہونے کے باوجود بند کے تمام اشعار کو رشتہ شمیم میں باندھ دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ آخری شعر جو بالکل غیر متعلق ہے۔ پورے منظر نامے پر محیط معلوم ہونے لگتا ہے۔ جوش صاحب تو دوسروں میں مناسب الفاظ نہیں لاسکتے اور یہاں پورے بند کے تمام مصرعے ایک دوسرے سے دست و گریباں ہیں۔ اسی طرح اس بند کے الفاظ لگے بندوں میں بھی جھلکتے نظر آتے ہیں۔ یہ دوسرا روایت ہے۔ ملاحظہ ہو:

کس سے کہوں کہ زہر ہے میرے لیے مے حیات

کہنہ ہے بزم کائنات تازہ ہیں میرے اردات

نکات و رعایات: زہر کی تلخی اور شراب کی تلخی کی رعایت سے زہر اور مے۔ حیات اور کائنات۔ بزم کے لیے کہنہ اور واردات کے لیے تازہ کس قدر مناسب ہے، علی الخصوص جب واردات کے دوسرے معنی یعنی ”آنے والے“ بھی ذہن میں رکھے جائیں۔ داخلی قافیہ پچھلے شعر میں مقام ہے یہی کی مناسبت سے تازہ ہیں میرے واردات کتنا معنی خیز ہو گیا ہے۔

کیا نہیں اور غزنوی کا رگہ حیات میں

بیٹھے ہیں کب سے غفلت اہل حرم کے سومات

نکات و رعایات: صرف و نحو کی وجہ سے اہل حرم کے سومات دو معنی ہے۔ ایک نشر یوں ہوگی؛ اہل حرم کے بنائے ہوئے سومات کب سے منتظر بیٹھے ہیں کہ وہ آکر انہیں منہدم کر دیں، پچھلے شعر میں کائنات کو بزم کہا تو اس کی رعایت سے حیات کو کارگہ کہا۔ کارگاہ بھی

ذو معنی ہے یعنی کارخانہ اور عمل کی جگہ۔ کارخانے کے معنی کی روشنی میں غزنوی کتنا مناسب ہو جاتا ہے کہ کارخانہ حیات میں اصنام تعمیر ہو رہی ہیں اور غزنوی بُت شکن تھا۔ داخلی قافیہ حیات اور سومات، جو پچھلے شعر کے داخلی قوافی سے مربوط ہے :

ذکر عرب کے سوز میں فکرِ عجم کے ساز میں

نے عسبری مشاہدات نے عجمی تخیلات

نکات و رعایات :- ذکر و فکر۔ مشاہدات و تخیلات۔ سوز و ساز۔ ذکر کے اعتبار سے

مشاہدہ اور شاہدے کے لحاظ سے سوز کتنا بر محل ہے۔ یعنی پہلے مشاہدہ کیا۔ پھر مشاہدہ کی ہوئی چیز کا ذکر کیا، اس سے سوز پیدا ہوا۔ فکر کے اعتبار سے تخیلات بھی بہت بر محل ہے اور تخیلات کے اعتبار سے ساز کا حسن تو غیر معمولی ہے، کیوں کہ شاعری کا تعلق تخیل سے بھی ہے اور ساز سے بھی۔ ساز کے اعتبار سے ”نہ“ بھی دیدنی ہے۔ داخلی قافیہ مشاہدات۔ بھی گزشتہ اشعار کو پیوست کرتا ہے :

قافلہ حجاز میں ایک حسین بھی نہیں

گرچہ ہے تاب دار ابھی کیسے دجلہ و فرات

نکات و رعایات :- دجلہ اور فرات کی لہروں کو کیسے کہا۔ ان کی سیاہی شہادت اور

ماتم حسین کی یاد دلاتی ہے لیکن اس کی چمک پانی کی فراخی پر دال ہے جو کسی پیاسے کی تلاش میں ہے۔ قافلہ کا لفظ گزرے ہیں کتنے کارواں سے اور حجاز و حسین ذکر عرب کے سوز سے مربوط ہیں۔ پھر حجاز موسیقی کی اصطلاح ہے۔ نیز بمعنی رستی بھی ہے رزلت کی رعایت) اس حساب سے تاب دار: بٹی ہوئی (رستی کی رعایت)۔

عقل و دل و نگاہ کا مرشد اولیں ہے عشق

عشق نہ ہو تو شرع و دیں بُت کدہ تصورات

نکات و رعایات :- شرع و دیں، فقہی معنی کے علاوہ لغوی معنی (دونوں راستے کے معنی

میں مستعمل ہے) میں بھی بر محل ہیں۔ لغوی معنی (راستہ) قافلہ حجاز کے راستے کو اس شعر سے منسلک کرتے ہیں اور راستے کے دونوں طرف نصب بُت (بُت کدہ تصورات) غزنوی اور سومات کی یاد دلاتے ہیں۔ پہلا مصرع عشق پر ختم اور دوسرا عشق سے شروع ہوتا ہے۔ (یہ ایک صنعت بھی ہے) عشق کی تکرار اہل فراق اور بُت کدہ تصورات عجمی تخیلات کی طرف

اشارہ کرتے ہیں۔ داخلی قافیہ، اولیں، شرع و دیں۔

صدق خلیل بھی ہے عشق، صبر حسین بھی ہے عشق

معرکہ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق

نکات و رعایات :- صدق خلیل اور صبر حسین دونوں قافلہ حجاز کی یاد دلاتے ہیں۔
خلیل اللہ کا مختصر قافلہ جو ان کے اہل خانہ پر مشتمل تھا، حرم کی تعمیر کرتا ہے اور حسین کا مختصر
قافلہ جو ان کے اہل خانہ پر مشتمل تھا۔ حرم کا استحکام کرتا ہے (نہایت اس کی حسین ابتدا ہے
اسماعیل، پچھلے شعر میں دل اور نگاہ شروع میں مذکور دل کے سود اور نگاہ کے زیاں سے
مربوط ہیں اور یہ تینوں (عقل و دل و نگاہ) صدق خلیل سے مربوط ہیں، کیوں کہ خلیل اللہ
نے عقل کے مشاہدے اور نگاہ کی بصارت کو دل کی گواہی سمجھا لیکن جب ان پر عشق آشکار ہوا
تو انھیں معلوم ہوا کہ اصلیت تو کچھ اور ہے۔ جو کچھ ان کی آنکھ دیکھتی گئی وہ جھوٹا ثابت ہو گیا
اس طرح نگاہ کا زیاں دل کا سود بنا۔ معرکہ وجود کا تعلق صبر حسین سے بھی ہے کہ انھوں نے
جان کھو کر زندہ وجود حاصل کیا اور حسین ازل کی نمود سے بھی، کہ جس کے ذریعہ پردہ وجود
چاک ہوتا ہے اور حقیقت نمودار ہوتی ہے۔ یعنی حسین نے پردہ زندگی چاک کیا تو انھیں
حسین ازل کی نمود کا دیدار ہوا۔

آیہ کائنات کا معنی۔ دیر یاب تو

نکلے تری تلاش میں قافلہ لے رنگ بو

نکات و رعایات :- آیہ کائنات کا دیر یاب معنی (یعنی رسول مقبول)، اس معنی میں
دیر یاب ہے کہ بزم کائنات تو کہنے تھی لیکن آپ کا ورود مسعود نسبتاً حال میں ہوا۔ اس طرح
تازہ ہیں مسیخ و اودات کا ایک مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ شاعر نے آیہ کائنات کے معنی دیر یاب
کو اب جا کر حاصل کیا ہے۔ آیہ بمعنی نشانی بھی درست ہے اور بمعنی قرآن کی آیت بھی —
کائنات کا لفظ پچھلے بند کے قافیہ کی یاد دلاتا ہے۔ وہ قافلہ ہائے رنگ و بو جو معنی دیر یاب
کی تلاش میں نکلے ہیں قافلہ حسین اور قافلہ خلیل ہیں تو قافلہ کلیم اللہ بھی ہیں جو خلیل اللہ
کی طرح ملک بصر سے ملک موعود کی تلاش میں نکلے تھے۔ دیر یاب کی مناسبت سے قافلوں
کا نکلنا کس قدر خوب ہے۔ کاش جوش و فراق کے صدمہ صفحات میں ایک شعر بھی ایسی لفظی اور
معنوی مناسبتوں کا حامل نکلتا۔

جلوتیانِ مدرسہ کو رنگاہ و مردہ ذوق

خلوتیانِ مے کدہ کم طلب و تہی کدو

نکات و رعایات :- جلوتیانِ مدرسہ اور خلوتیانِ مے کدہ میں تصریح ہے - مدرسہ کی رعایت سے جلوت اور مے کدہ کی رعایت سے خلوت کیوں کہ مے خواہ صرف اپنے ہی میں گم ہوتا ہے - اُسے دنیا و مافیہا کی خبر نہیں ہوتی - جلوت اور خلوت - مدرسہ اور نگاہ دکیوں کہ مدرسے میں پڑھنے کا کام ہوتا ہے) مے کدہ اور طلب اور کدو - پچھلے شعر کا رنگ و بو اس شعر کے نگاہ اور طلب سے مربوط ہے کیوں کہ نگاہ کا تعلق رنگ (یعنی دیکھنے) اور بو کا تعلق طلب سے (یعنی بو سے مے کے ذریعے مے کی یاد آنے) سے ہے - کدو نگاہ کا رابطہ کم طلب اور مردہ ذوق کا رابطہ تہی کدو سے ہے - کیوں کہ جب آنکھ اندھی ہے تو وہ طلب کیا کرے گی اور کدو کو سکھا کر (یعنی اسے مار کر) اس میں شراب بھرتے ہیں - کدو نہ صرف یہ کہ مردہ ہے بلکہ مردہ ذوق بھی ہے کیوں کہ اس پر شراب کا اثر نہیں ہوتا - رعایات کا تعادم بھی دیدنی ہے - پہلے مصرع میں ”ذوق“ کا رابطہ مے سے بھی ہے اور دوسرے مصرع میں ”طلب“ (طلبہ، طلباء) کا تعلق ”مدرسہ“ سے بھی ہے - ”مردہ ذوق“ خلوتیانِ مے کدہ پر بھی منطبق ہو سکتا ہے - اسی طرح ”کم طلب“ جلوتیانِ مدرسہ پر - اور ہجو یہ انداز میں ”تہی کدو“ بھی -

میں کہ مری غزل میں ہے آتشِ رفتہ کا سراغ

میری تمام سرگزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو

نکات و رعایات :- یہ پورا شعر آگ بجھی ہوئی ادھر... والے شعر کی یاد دلاتا ہے - آتشِ رفتہ، آگ بجھی ہوئی ادھر - سراغ، کیا خبر - گزرے ہیں کتنے کارواں کھوئے ہوؤں کی جستجو - اور دیکھیے : رفتہ اور سرگزشت (یعنی رفت و گزشت) رفتہ، کھوئے ہوئے - سراغ، جستجو - تازہ ہیں میسر و واردات کا رابطہ، آتشِ رفتہ اور کھوئے ہوؤں سے بھی ہے - کیوں کہ شاعر ہمدیہ اسرار اب واضح ہو رہے ہیں یعنی یہ واردات اس پر اب نازل ہو رہی ہے کہ میری تمام سرگزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو ہے اور اس طرح میری غزل میں ہی آتشِ رفتہ کا سراغ مل سکتا ہے -

بادِ صبا کی موج سے نشوونماے خار و خس

میرے نفس کی موج سے نشوونماے آرزو

نکات و رعایات :- موج کا لفظ نور کی ندیاں رواں کی یاد دلاتا ہے ۔ باد، نفس، خار و خس، نفسِ شاعر کی موج جو آنسوؤں سے تر ہے، نشوونما کے لفظ کو مستحکم کرتی ہے اور جن دلوں میں آرزو کا نشوونما ہو رہا ہے وہ بھی ان قافلوں میں شامل ہیں جو معنی کائنات ڈھونڈنے نکلے ہیں ۔ دوسرا مصرع غالب کی یاد دلاتا ہے طر میری آپیں بخیہ چاک گریباں ہو گئیں ۔ یعنی جس طرح وہاں آپیں روکنے پر متناہیں شدت ہوتی ہے اسی طرح یہاں ہر سانس جو زندگی کے کم ہونے کی دلیل ہے آرزو کی نمود کرتی ہے ۔ یہ قول محال بھی غالب کا خاص انداز ہے ۔

خونِ دل و جگر سے ہے میری نوا کی پرورش

ہے رگِ ساز میں رواں صاحب ساز کا لہو

نکات و رعایات :- موج، پانی، نشوونما، پرورش ۔ موج، خون، رگ، رواں، لہو۔ پرورش ۔ رواں، لہو۔ نوا بہ معنی سامان اور ساز بہ معنی سامان کا بھی اشارہ موجود ہے۔ ساز، نوا۔ ان الفاظ کا غزل اور سرگزشت سے رشتہ ظاہر ہے۔ نوا رگ ساز ہے اور دل و جگر ساز۔ اس کے علاوہ رگ ساز میں صاحب ساز کا لہو رواں ہونا اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کبھی کبھی مضراب کے بغیر ساز پر انگلیاں بھرنے میں انگلیاں لہو بہان بھی ہو جاتی ہیں اور مجاز حقیقت بن جاتا ہے۔

فرصت کش مکش مدہ ایں دلِ بے قرار را

یک دو شکن زیادہ کن گیسو سے تاب دار را

نکات و رعایات :- ردیف و قافیہ (بے قرار را، تاب دار را) میں ساز کے تاروں کی تھرتھراہٹ صاف سنائی دیتی ہے۔ خونِ دل و جگر کا رشتہ کش مکش سے ظاہر ہے گیسو سے تاب دار کا فقرہ گیسو سے تاب دارِ دجلہ و فرات کی یاد دلاتا ہے جہاں حسین پیلے شہید ہوئے تھے۔ یہاں بھی گیسو سے تاب دارِ دجلہ و فرات بہانہ بن رہے ہیں اور شکن گیسو کی افزایش اس لیے ہے کہ دل و جگر جو کش مکشِ ظہارِ غم میں خون ہو رہے ہیں انھیں شکلوں میں گرفتار ہو کر ہمیشہ کے لیے قرار پا جائیں۔ اس طرح یہ شعر اہلِ فراق کے لیے ہمیشہ دوام ہے۔ یہی ہے جا ملتا ہے۔

لوح بھی تو، قلم بھی تو تیرا وجود الکتاب

گنبد آبلینہ رنگ تیرے محیط میں حباب

نکات و رعایات :- لوح اور قلم کی رعایت سے کتاب کہنا سامنے کی بات تھی لیکن الکتاب اور اس کے ساتھ وجود کا لفظ ہمیں پھر نظم کے آغاز کی طرف لے جاتا ہے جہاں حسن ازل کی نمود ہے اور معرکہ وجود گرم ہے۔ آبلینہ کے ساتھ محیط اور حباب تو ٹھیک ہی ہے۔ لیکن آسمان کو وسیع نہ ظاہر کر کے صرف آبلینہ رنگ کہنا دو معنی رکھتا ہے۔ یعنی رنگ بمعنی رنگ بھی ہے اور بمعنی شکل بھی ہے۔ اس طرح آسمان کی شکل آبلینے جیسی اور اس کا رنگ آبلینے جیسا ہلکا ہو جاتا ہے۔ گنبد کے ساتھ آب کا لفظ از خود وسعت کا تاثر پیدا کرتا ہے لیکن ایک مفہوم اور بھی ہے۔ ایک نثر تو یہ ہوگی کہ گنبد آبلینہ رنگ (یعنی آسمان) تیرے محیط میں حباب کی طرح ہے۔ دوسری نثر یہ بھی ہو سکتی ہے کہ تیرے محیط میں جو حباب ہے وہ گنبد آبلینہ رنگ ہے، یعنی تیرے سمندر کا ہر بلبل آسمان کے برابر ہے۔ دوسرے مفہوم کی روشنی میں محیط اور آسمان دونوں کی وسعت خود بہ خود قائم ہو جاتی ہے۔ وسعت کا یہ تاثر اس وقت اور مستحکم ہوتا ہے جب یہ مصرع آئیے کا اُثانات کا معنی دیر یاب تو کی طرف راجع کیا جائے کہ خود کا اُثانات محض ایک آیت یا نشانی ہے اور تو اس کا مخفی و دیر یاب معنی ہے، یعنی تو وہ جیسندہ جس کی محض ایک نشانی کا اُثانات جیسی اتھاہ چیز ہے۔ ایسی صورت میں تیرے محیط میں تیرے ہوئے حباب آسمان کے برابر ہیں تو حیرت کیا ہے۔

پانی اور نشوونما کے جو استعارے اور سپیکر پھیلے شعر میں قائم ہوئے تھے ان کی توسیع آبلینہ، محیط اور حباب سے ہوتی ہے۔ اگلے شعر میں پانی بمعنی زندگی اور نشوونما کے ساتھ نور (یعنی چشمہ نور جو پانی بھی ہے اور روشنی بھی ہے) ہمیں پھر اول بند کی طرف لے جاتا ہے۔

عالم آب و خاک کو تیرے ظہور سے فروغ

ذرہ ریگ کو دیا تو نے طلوع آفتاب

نکات و رعایات :- عالم، آب، خاک، ذرہ، ریگ۔ ظہور، فروغ، طلوع، آفتاب۔ فروغ بمعنی روشن ہونا۔ آب و خاک کا روشن ہونا براہ راست دشت میں صبحِ چشمہ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں سے مربوط ہے۔ وہ ذرہ ریگ جو نرم مثل پر نیاں تھا اب پر تو آفتاب سے مستعید ہو کر خود آفتاب بن گیا ہے۔ ظہور خورشید کا ٹپکے اگر دزے کا دل چیریں۔

شوکتِ سخن و سلیم تیرے جلال کی نمود
 فقرِ جنید و بایزید تیرا جمال بے نقاب
 نکات و رعایات :- جلال، جمال، ظہور، طلوع، نمود، فروغ، بے نقاب۔ عالم آبی
 خاک کے اعتبار سے شوکتِ سخن و سلیم اور ذرۂ ریگ کے اعتبار سے فقرِ جنید و بایزید۔
 شوقِ ترا اگر نہ ہو میری نماز کا امام
 میرا قیام بھی حجاب، میرا سجدہ بھی حجاب
 نکات و رعایات :- مشہور حدیث کی طرف اشارہ ہونے کے علاوہ بے نقاب اور حجاب
 میں رعایت ہے۔ ایسی ہی رعایتِ شوق اور حجاب میں ہے۔ نماز، قیام، سجدہ میں رعایت
 بھی ہے اور تدریج بھی۔ اندرونی قافیہ : امام، قیام۔
 تیری نگاہِ ناز سے دونوں مراد پا گئے
 عقلِ غیاب و جستجو عشقِ حضور و اضطراب
 نکات و رعایات :- نگاہ کے اعتبار سے جستجو اور حضور، ناز کے اعتبار سے غیاب و اضطراب
 یعنی نگاہ کا وصف جستجو اور پھر حضوری ہے جب کہ ناز غیاب (بہمنی پردہ) اور پردہ اضطراب
 پیدا کرتا ہے۔

تیرہ وتار ہے جہاں گردشِ آفتاب سے
 طبعِ زمانہ تازہ کر جلوۂ بے حجاب سے
 نکات و رعایات :- تیرہ وتار، گردش۔ تازہ کے اعتبار سے جلوۂ بے حجاب۔ اس لیے
 کہ صبح کی صفت تازگی ہے اور تیرگی کے بعد صبح ہوتی ہے۔ آفتاب گردش میں ہے یا دُنیا کو
 گردش سے رہا ہے۔ جلوۂ بے حجاب پردہ وجود کی چاک سے مربوط ہے۔ آفتاب کی گردش میں
 گردشِ سیارہ کی کیفیت ہے یعنی ایسا ستارہ جو روشن نہیں رہ گیا۔ یہ احساسِ ہمتِ عشق نہ
 نہ ہو تو شرع و دین بُت کدہ نقصورات کی یاد دلاتا ہے کیوں کہ عالم کا اصول کار گرِ عشق ہی ہے،
 وہ نہیں تو آفتاب بھی اپنی روشنی گنوا دے گا۔

تیری نظر میں ہیں تمام میرے گزشتہ روز و شب
 مجھ کو خبر نہ تھی کہ ہے علمِ نخیل بے رطب
 نکات و رعایات :- تمام گزشتہ روز و شب کا فقرہ تمام سرگزشت کھوٹے ہوؤں کی جستجو

کی یاد دلاتا ہے۔ علم کا نخیل بے رطب اس نخیل سے مربوط ہے جس سے برگِ بندِ اول میں مٹل گئے تھے، کیوں کہ نواحِ کاظمہ میں برگِ نخیل کے دھلنے (اب گرد یعنی مصرعِ مگرد سے پاک ہے ہو اکی معنویت اور بڑھ گئی) پر ہی یہ محسوس ہوا کہ میں جس درخت سے برگِ بار کا تمنائی تھا وہ تو بانجھ ہے۔

تازہ مرے ضمیر میں معرکہ کہن ہوا
عشق تمام مصطفیٰ عقل تمام بولہب

نکات و رعایات :- معرکہ کہن جو ضمیر میں تازہ ہو رہا ہے زمین کے دوبارہ زندہ ہونے کا مرادف ہے اور ساتھ ساتھ ان واردات کا بھی حوالہ ہے جن کی تازگی کا ذکر دوسرے بند میں ہوا۔ پچھلے بند میں بھی طبعِ زمانہ کے تازہ کرنے کی درخواست وجودِ محمدی سے کی گئی ہے۔ ضمیر سے مراد Conscience کے علاوہ اندرونِ ذات بھی ہے۔ ضمیر بمعنی چھپنے والا، چھپا ہوا۔ طبعِ زمانہ کی تازگی جو جلوۂ بے نقاب کے ذریعہ عمل میں آئے گی، دراصل اس معرکہ کہن کا دوبارہ وجود میں آنا ہے جو حق اور باطل کے درمیان محض عجمی تخیلات میں نہیں بلکہ عربی مشاہدات میں کھیلا گیا تھا۔ ہوا جو گرد سے پاک ہے اور برگِ نخیل جو دھلے ہوئے ہیں وہ بھی اسی نئی زندگی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ بولہب کا لغوی مفہوم صاحبِ شعلہ ہے۔ بولہب حسین ہوتے ہوئے بھی داخلی جمال کے مشاہدے سے محروم تھا۔ اسی طرح جہاں گردشِ آفتاب بے روح کی بنا پر تیرہ و تار ہے۔ داخلی قافیہ : ہوا، مصطفیٰ!

گاہ بہ حیلہ می برد گاہ بزور می کشد
عشق کی ابتدا عجب عشق کی انتہا عجب

نکات و رعایات :- ابتداء حیلہ اور انتہا زور۔ عشق انسان کو مغلوب کر لیتا ہے اور اسے اہلِ فراق بنا دیتا ہے۔ نظم کا آخری شعر اس خیال سے مربوط ہے۔ پہلے مصرع میں اندرونی قافیہ اور دوسرے میں ترصیح۔

عالم سوز و ساز میں وصل سے بڑھ کے ہے فراق
وصل میں مرگ آرزو بھر میں لذتِ طلب

نکات و رعایات :- نفس کی موج سے نشوونما آرزو اور وصل میں اس کی موت۔ اصل نفس کی موج وہی ہے جو وصل سے دور اور فراق سے نزدیک رکھے۔

عین وصال میں مجھے حوصلہ نظر نہ تھا
 گرچہ بہانہ جو رہی میری نگاہ بے ادب
 نکاتِ درِ عایات :- نگاہ بے ادب اپنا زیاں کرتی ہے لیکن دل کے لیے ہزار سودا سی
 میں ہے - عین، نگاہ -

گرہی آرزو و فراق، شورشِ ہا سے وہو فراق
 موج کی جستجو فراق، قطرے کی آبر و فراق
 نکاتِ درِ عایات :- گرمی، شورش، جستجو - موج، قطرہ، آبرو - موج سے آرزو کا نشوونما
 اور آرزو و فراق ہے - اس لیے قطرے جو مل کر موج بناتے ہیں اُن کی آبرو (دونوں معنی میں)
 فراق ہی سے ہے - موج کی شورش میں گرمی ہے - وہ دریا بھی ہے آتش بھی، جس طرح دشت
 میں صبح کا سماں -

مندرجہ بالا تجزیے سے ظاہر ہو گیا ہو گا کہ پوری نظم لفظی دروہیت کا شاہ کار ہے -
 خیالات کا انتشار اس قدر ہے کہ ایک ہی بند میں خیال جگہ جگہ بدلتا ہے - اس ظاہری بے ربطی
 کو ہیئتِ وحدت دینے کے لیے اقبال نے ہر بند میں اشعار کی تعداد یکساں رکھی ہے اور پوری
 نظم ترکیبِ بند میں ہے - لیکن یہ کارگذاری بذاتِ خود محض ایک مصنوعی وحدت پیدا کرتی
 ہے - انتشار کے باوجود نظم متحد اور مکمل اسی لیے بنی ہے کہ ہر مصرع ایک دوسرے سے لفظی اور
 اس طرح داخلی معنوی ربط رکھتا ہے - میں یہ نہیں کہتا کہ لفظی دروہیت اور رعایات اس نظم
 میں اتنی ہی ہیں جتنی میں نے اوپر بیان کی ہیں - یقین ہے کہ اور بھی ہوں گی لیکن ان کے
 مختصر بیان سے بھی میرے نظریے کی تصدیق ہوتی ہے کہ نظم اور خاص کلوئیل یا نسبتاً طویل نظم
 میں اقبال کی فن کاری ایک طرح کی یکتائی رکھتی ہے جس کا بدل ممکن نہیں - نظم کی قوت
 دراصل اسی یکتائی میں ہے - اس طرح اقبال فلسفی یا مجذوب جو کچھ بھی ہیں اپنی صناعتی اور
 مخصوص نظم سازی کے حوالے ہی سے اپنی شاعرانہ شخصیت کو قائم کرتے ہیں - ایسا نہیں
 ہے کہ ان کی شاعرانہ شخصیت ان کے مجذوب یا فلسفی ہونے سے قائم ہوتی ہے -

اقبال کا عروضی نظام

اقبال کے کلام کی ایک نمایاں صفت اُس کی خوش آہنگی ہے۔ اس خوش آہنگی میں کلام کے معنی کا بڑا حصہ ہے۔ لیکن اس کا تعلق ان بحرؤں سے بھی ہے جو انہوں نے استعمال کی ہیں۔ یہ اس لیے کہ بحر بھی معنی کا ہی حصہ ہوتی ہے۔ صرف اس معنی میں نہیں کہ بعض بحرؤں کو بعض طرح کے مضامین کے لیے زیادہ مناسب کہا گیا ہے بلکہ اس معنی میں کہ ہر بحر، نظم کے معنی کی تعمیر میں مدد کرتی ہے جیسا کہ ورمٹ (Vermat) نے کہا ہے۔ ”بحر کوئی ایسی چیز کبھی نہیں ہوتی جس سے ہمارا سابقہ اس زبان کے معنی سے الگ پڑے جس کو بحر میں بندھا گیا ہے اور یہ یقیناً ایسی کوئی چیز نہیں ہوتی جو اس معنی سے الگ ہمارے تجربے میں داخل ہو“ اس کی وجہ وہ یہ بیان کرتا ہے کہ اگرچہ زبان کے دو رخ ہیں، ایک تو وہ جو کسی بات کو ظاہر کرتا ہے اور دوسرا وہ جس کے ذریعے وہ بات ظاہر ہوتی ہے۔ لیکن ان دونوں کا ادغام آسان بے ساختہ، داخلی طور پر آسان تسلیم شدہ، آسان معنی خیز اور آسان ہمدگیر ہوتا ہے کہ عام طور پر ہم ان دونوں رُخوں کو ایک ہی اکائی کی طرح محسوس کرتے ہیں۔ دونوں مل کر ایک حقیقت بناتے ہیں۔ مختلف سطحوں پر زبان کے دوسرے مظاہر کی طرح بحر بھی کسی وضاحت پذیر معنی سے الگ کر کے بیان تو کی جاسکتی ہے۔ لیکن شعر کا علم حاصل کرنے کے عمل کے دوران وہ شعر سے الگ نہیں کی جا سکتی۔ ورمٹ اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ اصوات کے نمونوں، ان کو ادا کرنے میں تاکید یا زور یا عدم تاکید کی کیفیت بھی معنی رکھتی ہے۔ اس اصول کو دوسرے الفاظ میں یوں بیان کر سکتے ہیں کہ مفعول مفاعیلن فاعلن اصوات کے اس نمونے کا بیان تو ہے جو اقبال کے اس مصرعے میں ملتا ہے

ہر چیز ہے بحرِ خود نمائی

اور مفعول مفاعلن فعلوں کی بطور فارمولایہ بہت بڑی خوبی ہے کہ وہ اصوات کے زیر بحث نمونے کو معنی سے الگ کر کے بیان کر سکتا ہے اور جہاں جہاں یہ نمونہ واقع ہوگا، یہ فارمولا کارآمد ثابت ہوگا۔ لیکن جب ہم اس فارمولا کی جگہ اس کی عملی شکل، یعنی مصرع کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ یہ فارمولا اقبال کے مصرع میں جس طرح کام کر رہا ہے وہ اس سے مختلف بھی ہے اور شائبہ بھی ہے جس طرح سے یہ دیباچہ شکر نسیم کے اس مصرع میں کام کر رہا ہے دیکھا تو وہ گل ہوا ہوا ہے

مشابہت تو واضح ہے کہ دونوں کے نظام اصوات کو مفعول مفاعلن فعلوں کے ذریعے ظاہر کر سکتے ہیں اور اختلاف اگرچہ محسوس ہوتا ہے۔ لیکن اس اختلاف کو بیان کرنے کے لیے فارمولے نہیں وضع ہو سکتے۔ دوسری طرف یہ بات بھی دھیان میں رکھنی کی ہے کہ ان دونوں مصرعوں کے معنی جس طرح ہمارے ذہن پر مرتب ہوتے ہیں وہ اس نظام اصوات کے بغیر ممکن نہ تھے جو ان مصرعوں میں ہے۔ مفعول مفاعلن فعلوں بذاتِ خود اتنا خوبصورت نہیں ہے جتنا ان آوازوں کا اظہار خوبصورت ہے جن کے ذریعے یہ فارمولا ان مصرعوں میں بیان ہوا ہے۔ لیکن آوازوں کا یہ خوبصورت اظہار بھی اس فارمولا کے بغیر ممکن نہ تھا۔

لہذا اقبال کے کلام کی خوش آہنگی میں ان کی بحروں کو بھی دخل ہے، کیونکہ بحر معنی کا حصہ ہوتی ہے۔ لیکن بحریں چونکہ محدود ہیں اور اقبال نے ان محدود بحروں میں سے بھی چند ہی استعمال کی ہیں اس لیے اس خوش آہنگی میں بحر کا جو حصہ ہے وہ محض بحروں کی تعداد اور تنوع پر منحصر نہیں ہو سکتا۔ اس معاملے میں بڑا دخل ان بحروں کو برتنے کے طریقے کا ہوگا جیسا کہ میں نے اوپر اشارہ کیا ہے۔ اس طریقے کو بیان کرنا اور اس کا تجزیہ کرنا آسان نہیں۔ لیکن اس کے بغیر چارہ بھی نہیں۔ خاص کر اس وجہ سے کہ یہ خیال عام ہے کہ اقبال کے یہاں بحروں کا تنوع بہت ہے اور انھوں نے بہت مترنم بحریں استعمال کی ہیں۔ یہ دونوں باتیں غلط ہیں۔ دوسری بات تو اس لیے غلط ہے کہ بحر کی شرط ہی یہ ہے کہ وہ مترنم ہو۔ اس میں اگر ترنم نہ ہوگا تو وہ بحر نہ ہوگی۔ بحر میں ترنم کی وجہ تکرار ہو، یا فارمولے کی پیچیدگی، یا دونوں، لیکن بحریں ترنم ہونا ضرور ہے۔ کسی ایک بحر یا چند بحروں کو مترنم ٹھہرانا اور باقی کو کم مترنم سمجھنا اس مفروضے کو راہ دیتا ہے کہ بحر کے لیے ترنم بنیادی یا بڑی شرط نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مفروضہ غلط ہے۔ بحریں بنائی ہی اس لیے گئیں، یاد ریافت ہی اس وجہ سے ہوئیں کہ اصوات کے بعض نظام ترنم

نظر آئے اور بعض نہیں۔ دوسری بات اس لیے بھی غلط ہے کہ ایک آدھ کے علاوہ اقبال نے تمام بحریں وہی استعمال کی ہیں جو تمام اُردو شاعری میں عام اور مروج ہیں اور جو استثنائی بحریں بھی ہیں (بحر منسرح، بحر جبر سالم، ہندی کا سرسی چھند) ان میں انھوں نے بہت کم شعر کہے ہیں۔ لہذا یہ کہنا کہ اقبال نے مترنم بحریں استعمال کی ہیں، یا محض یہ کہنا کہ انھوں نے عام بحریں استعمال کی ہیں اور وہ سب بحریں مترنم ہیں پہلی بات (اقبال کے یہاں بحروں کا تنوع بہت ہے) اس لیے غلط ہے کہ (ہندی کی ایک بحر کو ملا کر) اقبال نے اپنے اُردو کلام میں صرف ۲۴ بحریں استعمال کی ہیں اور ان میں سے بعض کا استعمال اتنا کم ہے کہ انہیں کے برابر ہے۔ گیان چند نے اقبال کی بحروں کی موجودہ دل مرتب کی ہے اس میں بحروں کے نام اور ہر بحر میں اشعار کی تعداد لکھی ہے۔ لیکن انھوں نے اشعار کی فی صد تعداد نہیں بتائی۔ میں نے ہر بحر کے اشعار کا فی صد تناسب نکالا ہے، اس سے حسب ذیل باتیں معلوم ہوتی ہیں:

۱۔ سات بحریں ایسی ہیں جن میں اقبال کے اشعار کی تعداد فرداً فرداً ۶۶۶ فی صد یا اس سے کم ہے۔ رمل مثنیٰ مشکول میں تعداد ۶۶۶ فی صد ہے اور رباعی کی بحر میں یہ تعداد محض ۶۶۶ فی صد ہے۔

۲۔ پانچ بحریں ہیں جن میں اشعار کی تعداد فرداً فرداً ۲ فی صد سے کم ہے۔ متقارب مثنیٰ سالم میں یہ تعداد ۶۶۹ فی صد ہے اور متقارب مقبوض انظم مضاعف میں ۶۶۲ فی صد۔

۳۔ اقبال کے کلام کا کثیر ترین حصہ یعنی ۶۸۶۶ فی صد، محض پانچ بحروں میں ہے۔ اس تجربے کے بعد کچھ کہنے کی ضرورت نہیں، لیکن یہ کہنا نامناسب نہ ہوگا کہ رباعی جیسی خوبصورت بحر میں اقبال نے صرف دو شعر یعنی ایک رباعی کہی ہے۔ دو مشہور اوزان میں اقبال نے ایک شعر بھی نہیں کہا۔ یہ اوزان ہیں: سریع مسدس مطوی مکشوف (مفتعلن مفتعلن فاعلن) اور رمل مسدس مخبون مخدوف مقطوع (فاعلاتن فاعلاتن فعلن)۔ موزن الذکر مشہور ہونے کے علاوہ بہت مقبول بھی ہے۔ اس میں غالب کی غزلیں عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی تھی اور پھر مجھے دیدہ تر یاد آیا سب کو یاد ہوں گی۔ اول الذکر میں میر کی دو مشہور غزلیں ہیں: چوری میں دل کی وہ ہنر کر گیا، عشق میں نے خون و خط چاہیے۔ کم استعمال ہونے والی لیکن مشہور بحریں جو اقبال نے نہیں استعمال کیں ان میں مجتہد مثنیٰ مخبون (موجب نشاط سے جلاد کے چلے ہیں ہم آگے، غالب) اور منسرح مثنیٰ مطوی منخور (آ کہ مری جان کو قرار نہیں ہے، غالب) قابل ذکر ہیں۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ اقبال

نے تیر کی ”ہندی بحر“ میں ایک مصرع بھی نہیں کہا۔ حالانکہ غالب تک نے اس بحر میں ایک غزل کہ دی تھی (وحشی بن صیاد نے ہم دم خوروں کو کیا رام کیا) اقبال کو شاید اس کی خبر نہ ہوگی۔ کیونکہ یہ غزل مروج دیوان میں شامل نہیں ہے۔ لیکن اقبال کے اپنے عہد میں قافی اور سیماں اور بعض دوسرے شعرا نے اسے خوب استعمال کیا ہے۔

لہذا اقبال کی خوش آہنگی کا راز ان کی بحروں کے نام نہاد تنوع اور کثرت اور ان کی نام نہاد مترنم بحروں میں نہیں ہے۔ کیونکہ ان کے یہاں بحروں کا کوئی خاص تنوع نہیں ہے اور بحسب تو سب ہی مترنم ہوتی ہیں۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ اقبال کی عروضی مہارت دوسرے شعرا کی نسبت کم تھی۔ تیر کی ”ہندی بحر“ میں قافی اور سیماں دونوں نے ٹھوکریں کھائی ہیں۔ خود تیر نے اس بحر میں کثرتِ شغل کے باوجود کئی مصرعوں میں غلطی کی ہے۔ غالب کی بھی ایک غزل کا ایک مصرع بحر سے خارج ہے اور ان کی ایک رباعی بس اتفاق سے موزوں ہو گئی ہے۔ اس کے برخلاف اقبال کے یہاں کوئی عروضی غلطی نہیں ملتی۔ صرف ایک مصرع مخدوش ہو گیا ہے۔

اقبال بڑا اپدیشک ہے من باتوں میں موہ لیتا ہے

گیان چند نے صحیح لکھا ہے کہ اس مصرع میں اقبال اپنی واحد عروضی غلطی کے مرتکب ہوتے ہیں، کیوں کہ انھوں نے ”موہ“ کو ”مہ“ کے وزن پر باندھا ہے۔ لیکن اس کو بھی گیان چند کی سخت گیری کہنا چاہیے، کیونکہ فارسی کے بہت سے الفاظ جو واؤ کے بغیر ختم ہوتے ہیں، واؤ کے بغیر بھی درست ہیں۔ مثلاً ”انبہ“ اور ”اندہ“ اور ”اندہ“ ”کوہ“ اور ”کہ“ (یہی کیفیت بہت سے الف و والے الفاظ کی بھی ہے۔ مثلاً ”شاہ“ اور ”شہ“) اقبال نے غیر شعوری طور پر فارسی کا قاعدہ دیسی لفظ پر جاری کر دیا اور ”موہ کی جگہ“ ”مہ“ باندھ لیا۔ بہر حال اس ایک غلطی کے علاوہ اقبال کا سارا کلام عروضی اعتبار سے چست اور درست ہے۔ یہاں تک کہ انھوں نے سری چھند میں جو نظم کہی۔ (او غافل افغان) اس میں اُردو والوں کی عام روش کے خلاف انھوں نے آخری حرف مزید کا ہر مصرع میں التزام کیا ہے تاکہ

۲۷ ماترائیں پوری ہوں۔

گیان چند نے اپنے قیمتی مضمون ”اقبال کے اُردو کلام کا عروضی مطالعہ“ میں کئی اہم اور کارآمد باتیں بتائی ہیں۔ تجزیہ بھی اچھا خاصا پیش کیا ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ تمام اشعار کی تعداد اور بحروں کے اعتبار سے ان کی جدول تیار کر دی ہے۔ آخر الذکر کام کس قدر محنت طلب تھا۔ اس کی وضاحت ضروری نہیں۔ اگر یہ مضمون موجود نہ ہوتا تو شاید میں اس موضوع کے کئی پہلوؤں کو نشہ چھوڑ دیتا۔ ایک

اور مضمون میں انھوں نے اقبال کے مترادف کلام کا مطالعہ کر کے دکھایا ہے کہ اقبال شروع شروع میں نامانوس اوزان یا زحافات کے بھی شائق تھے۔ لیکن زیر نظر مضمون میں ان کے بہت سے نتائج غلط ہو گئے ہیں کیوں کہ انھوں نے صحیح طریق کار نہیں استعمال کیا۔ انھوں نے اپنے تجربے کی اساس اشعار کی تعداد پر رکھی ہے اور یہ حکم نگاہ ہے کہ جب اقبال پر حجازیت اور عجیت غالب آنے لگی تو انھوں نے بعض بحر دہ کو جن کے آہنگ میں عجیت کم تھی، نظر انداز یا ناقبول کر دیا۔ یعنی ان بحر دہ میں کم شعر کہے۔ اس طریق کار میں غلطی یہ ہے کہ انھوں نے اشعار کے فی صد تناسب کے بجائے اشعار کی تعداد کو معیار بنایا۔ ظاہر ہے کہ سو شعروں میں اگر دس شعر کسی بحر میں ہوں اور پانچ سو میں پچاس اسی بحر میں ہوں تو بعض اس بنا پر کہ پچاس شعر دس شعروں سے زیادہ ہیں، یہ حکم نہیں لگایا جاسکتا کہ اشعار کی کم تعداد ضعف اور دل چسپی کی کمی کو ظاہر کرتی ہے۔ کیونکہ سو میں دس اور پانچ میں پچاس کا فی صد تناسب تو بہر حال مساوی ہے۔ فی صد تناسب کو نظر انداز کرنے کے باعث گیان چند کے اہم نتائج غلط ہو گئے ہیں۔ ان میں سے بعض حسب ذیل ہیں:

(۱) رمل شمن ممدوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) یہ وزن بہت سہل اور سبک ہوتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ بعد کے مجموعوں میں اقبال کی مشکل پسند طبیعت نے اسے کم نوازا، گیان چند کی گنتی کے مطابق اقبال کے سب سے زیادہ اردو اشعار یعنی ۱۰۵۲، اسی وزن میں ہیں، لیکن ان میں سے ۸۵۶ ”بانگ درا“ ہی میں ہیں۔ باقی کسی مجموعے میں سو اشعار بھی نہیں۔ ”اقبال کے اردو کلام کو دیکھیں تو یہ ارتقا صاف نظر آتا ہے کہ وہ مختصر، آسان اور زیادہ مقبول سے آہستہ آہستہ دور ہوتے جاتے ہیں۔“ جب ان پر عجیت اور حجازیت کا غلبہ ہوا تو انھوں نے ایسی بحر دہ کو متارح خاص بنایا: مفتعلن مفتعلن، وغیرہ۔“

یہ سب باتیں اس لیے غلط ہیں کہ اقبال کے دو مجموعوں میں بحر رمل کا تناسب تقریباً یکساں ہے اور جن دو مجموعوں میں یہ بعیت دونوں سے کم ہے ان میں بھی کمی کم دیش یکساں ہے اور ان کے آخری مجموعے (ارمغان حجاز) میں اس کا تناسب تقریباً وہی ہے جو پہلے مجموعے (بانگ درا) میں ہے۔ ملاحظہ

مجموعہ	کل اشعار	رہلِ مثنیٰ مخدوف کے اشعار	تناسب فی صد
بانگِ درا	۲۵۱۵	۸۵۶	۳۴
بالِ جبریل	۱۱۹۲	۸۵	۷
ضربِ کلیم	۸۳۴	۲۸	۳
ارمغانِ حجاز	۲۵۵	۸۴	۳۳

بحثِ مثنیٰ مخدوف مقطوع (مفاعِلن فَعْلَاتن مفاعِلن فَعْلن) کے بارے میں گویا چند نے یہ نہیں کہا ہے کہ اس کا مزاج غیر مندی ہے۔ لہذا اس بحر کا تناسب بھی اقبال کے مجموعوں میں یکے بعد دیگرے کم ہوتے رہنا چاہیے تھا۔ لیکن اس کے برعکس ہے۔

مجموعہ	کل اشعار	بحثِ اشعار	تناسب فی صد
بانگِ درا	۲۵۱۵	۲۱۲	۸
بالِ جبریل	۱۱۹۲	۱۹۶	۱۶
ضربِ کلیم	۸۳۴	۲۴۳	۲۹
ارمغانِ حجاز	۲۵۵	۴۵	۱۷

بحرِ رملِ مثنیٰ مخدوف مقطوع (فاعِلَاتن فَعْلَاتن فَعْلَاتن فَعْلن) کے بارے میں بھی گویا چند نے یہ نہیں کہا ہے کہ اس کا مزاج عجمی یا حجازی ہے۔ لہذا اس بحر کا بھی وقوع بعد کے کلام میں کم تر ہونا چاہیے تھا۔ لیکن حقیقت یہاں بھی کچھ اور ہے۔ ملاحظہ ہو:

مجموعہ	کل اشعار	رہلِ مثنیٰ مخدوف مقطوع کے اشعار	تناسب فی صد
بانگِ درا	۲۵۱۵	۳۵۷	۱۴
بالِ جبریل	۱۱۹۲	۴۸	۴
ضربِ کلیم	۸۳۴	۱۱۹	۱۴
ارمغانِ حجاز	۲۵۵	۴	۱

”ارمغانِ حجاز“ میں تناسب یقیناً بہت کم ہے۔ لیکن ”ضربِ کلیم“ جو عجمی اور حجازی کے زاگر اس نام کی کوئی چیز ہے) کے لیے ممتاز ہے، اس میں یہ تناسب بقیہ تینوں مجموعوں سے بہت زیادہ ہے۔ یہ بات درست ہے کہ بحرِ منسرح کو اقبال نے ”بانگِ درا“ میں بالکل نہیں برتا اور یہ بحر اقبال سے پہلے اردو میں بہت کم تھی۔ (ناپید نہیں تھی، میر نے اس میں کمی غزلیں کہی ہیں) لیکن خود گویا چند

کے بموجب ایک دوسری بحر، جو عجمی اور حجازی رنگ رکھتی ہے، یعنی (رجز سالم اور مطوی مخبول)، وہ صرف ”بانگ درا“ اور ”بال جبریل“ میں ملتی ہے۔ رجز سالم تو ”بانگ درا“ کے علاوہ کسی بھی مجموعے میں نہیں ہے۔ لہذا اگر اقبال کے کلام میں عجمی یا حجازی نے بعد میں تیز تر ہو بھی گئی تو اس کا اظہار کسی مخصوص بحر میں نہیں ہوا۔

(۲) گیان چند کا دوسرا استنباط یہ ہے کہ ”چھوٹے اور مسدس اوزان بھی اقبال کو زیادہ پسند نہیں ہیں۔ ان میں کہے گئے اشعار کا تناسب اقبال کے کلام میں بہت کم ہے۔“ یہ استنباط بھی غلط ہے۔ اگرچہ اقبال نے کسی ایک چھوٹی بحر میں کثرت سے شعر نہیں کہے۔ اور دو مشہور چھوٹی بحروں کو نظر انداز بھی کر دیا۔ لیکن مجموعی طور پر چھوٹی بحروں میں ان کا کلام خاصا ہے۔ انھوں نے کل ملا کر سات چھوٹی بحروں استعمال کی ہیں اور ان کے پورے کلام کا ساڑھے تیرہ فی صد حصہ ان بحروں میں ہے۔ یہ تناسب میر سے کچھ ہی کم ہے۔ میر کے کلیات میں شروع کے ۴۹۹ اشعار میں (جو کہ اقبال کے اشعار کی کل تعداد ہے) گیارہ سو شعر، یعنی ۸۶۱ فی صد اشعار چھوٹی بحروں میں ہیں۔ بعد کے دیوانوں میں میر کے یہاں یہ تناسب کم بھی ہو گیا ہے۔ خاص کر دیوان چہارم، پنجم اور ششم میں۔ غالب کے مروج دیوان میں دو ہزار شعر بھی نہیں ہیں۔ اس لیے میں نے ان کے شروع کے پانچ سو اشعار کو دیکھا تو معلوم ہوا کہ پانچ سو میں سے ۵۲ اشعار یعنی ۱۶ فی صد شعر چھوٹی بحروں میں ہیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ اقبال کا ساڑھے تیرہ فی صد تناسب ایسا نہیں ہے کہ اس کی بنا پر ہم یہ کہ سکیں کہ چھوٹی بحر میں اقبال کے لیے نامقبول تھیں۔

ان وضاحتوں اور غلط فہمیوں کے ازالے کے بعد ہم اس سوال کا جواب تلاش کر سکتے ہیں کہ اقبال کے عروضی نظام میں وہ کون سی صفات تھیں جن کے باعث ان کا کلام خوش آہنگ معلوم ہوتا ہے۔ یہ بات سب کو معلوم ہے کہ ہماری بحروں کی نمایاں ترین صفت ان کی یکسانی اور ہمواری ہے، یعنی مروجہ اوزان میں اگر کوئی ایسا تغیر کیا جائے جو جائز یا مانوس نہ ہو تو مصرع وزن سے خارج معلوم ہونے لگتا ہے۔ استثنائی مثالوں کے علاوہ ہمارے یہاں نظم یا غزل کا پہلا مصرع جس وزن میں ہوتا ہے، نظم یا غزل کے باقی تمام مصرعے اسی وزن کے پابند ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس سے جہاں آہنگ میں ہمواری آتی ہے وہاں اکتاہٹ پیدا کرنے والی یکسانیت بھی پیدا ہو سکتی ہے۔ دنیا کے اکثر عروضی اس بات پر متفق ہیں کہ بحر کا استعمال ایسا ہونا چاہیے کہ بحر نہ بدلے، لیکن اس میں یکسانیت بھی نہ ہو۔ دہاشٹ ہیڈ نے کہا ہے کہ آہنگ کا عطر، ندرت اور یکسانی کے متوازن

میں ہے۔ محض تکرار آہنگ کے لیے اسی طرح سم قائل ہوتی ہے جس طرح محض مختلف آہنگوں کا بے ربط اجتماع۔ اس حقیقت کی طرف ڈاکٹر جانسن نے شاید سب سے پہلے اشارہ کیا تھا کہ لطف پیدا کرنے والے تغیرات کا تعلق شاعری کی گہر سے نہیں بلکہ شاعری کے فن سے ہے۔ بعض لوگوں نے کہا ہے کہ بحر زبان کا خاصہ نہیں ہے بلکہ زبان کو استعمال کرنے کا ایک رسوماتی طریقہ ہے۔ اگر ایسا ہے تو ان طریقوں کی اضافی خوبی یا خرابی کے بارے میں بحث ممکن ہونا چاہیے اور یہ ممکن ہے بھی، کیوں کہ اگر بحر کا دباو ایک آہنگی پیدا کرتا ہے اور ایک آہنگی خوب چیز نہیں ہے تو بحر کے دباو کو کم و بیش قائم رکھتے ہوئے آہنگ میں تنوع پیدا کرنا ممکن اور مناسب ہوگا۔ لیکن کوئی ضروری نہیں کہ آہنگ کا تنوع فی نفسہ ایک خوبصورت چیز بھی ہو۔ بحروں میں جائز تغیرات بھی، اگر وہ نامانوس ہوں، کانوں پر گراں گزرتے ہیں۔ گیان چند جین جیسے ماہر عروضی نے مجھ کو ایک خط میں لکھا کہ وہ ایک آدھ بحروں کے علاوہ تسکین اوسط کو کسی جگہ برداشت نہیں کر سکتے۔ حالانکہ تسکین اوسط ہمارے عروض میں وہ سب سے بڑا ذریعہ ہے جس کے توسط سے جائز تغیرات پیدا کیے جاسکتے ہیں۔ اقبال نے اپنے مسترد کلام میں تسکین اوسط کا جابجا استعمال کیا ہے۔ لیکن شاید اسی وجہ سے کہ تسکین اوسط کا برپا کردہ تغیر کانوں کو مانوس نہیں ہے۔ اس لیے اکثر لوگوں کو خوش آہنگ نہیں معلوم ہوتا۔ اقبال نے اپنے متداول کلام میں تسکین اوسط کو صرف انہیں مقامات پر استعمال کیا ہے جو مانوس ہیں۔

دوسرا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ شاعر تجربے کرے مثلاً ایک نظم میں دو یا دو سے زیادہ بحریں استعمال کرے یا نئی بحریں استعمال کرے۔ آخر الذکر صورت میں کامیابی بہر حال محدود رہتی ہے کیونکہ بحروں کی تعداد محدود ہے اور نامانوس بحروں کے ساتھ بھی وہی خطرہ ہے جو نامانوس زعمافات کے ساتھ ہے۔ یعنی لوگ ان کو نامطوبع ٹھہراتے ہیں۔ اقبال نے کوئی نئی بحر استعمال نہیں کی ہے بلکہ جیسا میں کہ چکا ہوں انہوں نے بہت سی مشہور اور مانوس بحروں کو بھی ترک کر دیا۔ گیان چند جین اور مسعود حیدر نے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ اقبال نے بعض نظموں میں ایک سے زیادہ بحریں استعمال کی ہیں۔ لیکن یہ تجربہ بھی اقبال نے کثرت سے نہیں کیا اور نہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ جن نظموں میں ایک سے زیادہ بحریں استعمال کی گئی ہیں وہ ہر حال میں ان نظموں سے زیادہ خوش آہنگ ہیں جن میں ایک ہی بحر استعمال ہوئی ہے۔

لہذا شعر کے آہنگ میں تازگی لانے کے لیے اقبال نے تجرباتی یا نامانوس راہوں سے بڑی حد تک اجتناب کیا۔ اس کے برخلاف انہوں نے وہ طریقے اختیار کیے جو عام طالب علم کو محسوس بھی

نہیں ہوتے اور اپنا کام کر جاتے ہیں۔ کیونکہ وہ ان کے شعر میں پیوست ہیں۔ اس اجمال کی مختصر تفصیل یہ ہے۔

(۱) اقبال نے وقفے کے فن کو بے مثال خوبی سے استعمال کیا۔ ہماری جن بحرول میں وقفہ لازمی ہوتا ہے (اگرچہ عروضی اعتبار سے اس کا کوئی مقام نہیں) انہیں شکستہ بحر یا بحر مکرر کہتے ہیں۔ ایسی بحرول میں ہر مصرع میں وقفہ لائے بغیر شاعر کو چارہ نہیں۔ جن بحرول میں وقفہ لازم نہیں ان میں وقفہ شاعر کی مرضی اور الفاظ کی ترتیب کا تابع ہوتا ہے۔ چونکہ اس وقفہ کا موزونیت سے کوئی براہ راست تعلق نہیں اس لیے عام شاعر اس پر دھیان نہیں دیتا اور الفاظ کی ترتیب کے اعتبار سے وقفہ واقع ہوتا رہتا ہے۔ آپ اسے پڑھنے میں نظر انداز بھی کر سکتے ہیں۔ چونکہ ہماری زبان میں الفاظ کی ترتیب بدلنے سے معنی شاذ ہی بدلتے ہیں اس لیے عام شاعر کی نظر میں وقفے کی اہمیت اور بھی کم ہو جاتی ہے۔ بعض بحر میں بھی ایسی ہیں جن میں وقفہ لانے کا شاعر کو خیال بھی نہیں گزرتا۔ اضافتوں کی کثرت بھی وقفے کے وقوع میں مانع ہوتی ہے۔ اقبال نے وقفے کو ایک زبردست عروضی وسیلہ بنا کر استعمال کیا۔ طویل نظموں میں یہ بات خاص طور پر نمایاں ہے۔ کم لوگوں نے اس بات پر غور کیا ہے کہ شکوہ، اور جواب شکوہ جیسی نظمیں اگر اس قدر کامیاب ہوئیں تو اس میں ان کے آہنگ کو بہت دخل ہے اور ان نظموں کا آہنگ وقفے کے چابک دست استعمال کے بغیر قائم نہیں ہوتا۔ شکوہ کا پہلا ہی بند دیکھیے۔

کیوں زیاں کار بنوں سود فراموش رہوں فکر فردانہ کروں مجھ غم دوش رہوں
نالے ٹبل کے سنوں اور بہت تن گوش رہوں ہم نوائیں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں

جراثیم آموز مری تاب سخن ہے مجھ کو

شکوہ اللہ سے خاسم بدہن ہے مجھ کو

پہلے تینوں مصرعوں میں وقفہ ٹھیک ایک ہی جگہ ہے۔ ”کیوں زیاں کار بنوں“ ”فکر فردانہ کروں“ ”نالے ٹبل کے سنوں“ اس طرح ان تینوں مصرعوں میں وقفہ ان کو تین کے بجائے چھ مصرعوں کی شکل دے دیتا ہے۔ ان تینوں ٹکڑوں کا (یعنی وقفے سے پہلے آنے والے تینوں ٹکڑوں کا) وزن متحد ہے :
فاعلاتن فعلن۔ اس کو ایک اور طرح پڑھیں تو فتح فعلن فعلن بنتا ہے۔ دوسرے تین ٹکڑوں کا وزن ظاہر ہے متحد ہے جیسے فعل فعلن فعلن۔ (یعنی جب دوسرے رکن کا فعلاتن دو حصوں میں تقسیم ہو گیا تو پہلا حصہ فعلن پر ختم ہوا، اور دوسرا حصہ اگلے رکن سے مل کر فعل فعلن کی شکل اختیار کر گیا)

لہذا ہم دیکھتے ہیں کہ ایسی بحر کو جو دراصل فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن کا وزن رکھتی ہے، اقبال نے دو حصوں میں اسی طرح منقسم کیا کہ تقریباً برابر وزن کے دو مصرعے حاصل ہو گئے: فتح فعلن فعلن اور فعلن فعلن فعلن۔ ظاہر ہے کہ تین مصرعوں کی جگہ چھ مصرعوں کا اثر پیدا کرنا اور ان چھ مصرعوں کو تقریباً ہم وزن رکھنا وقفے کا کرشمہ ہے اور وقفے کا یہ استعمال عروضی مہارت کے بغیر ممکن نہیں۔ چوتھے مصرعے میں یک آہنگی کو توڑنے کے لیے دو وقفے دیے گئے ہیں: ”ہم نواسے کے بعد اور گل ہوں“ کے بعد آہنگ کی یکسانیت اور تقریباً برابر کے چھ مصرعوں کی بنا پر chanting یعنی جاپ کی سی کیفیت پیدا ہوئی تھی اور وہ زائل ہو گئی۔ پانچویں مصرعے میں وقفہ ”جرات آموز“ کے بعد ہے۔ یعنی فاعلاتن فاعلاتن کے بعد دوسرے مصرعے میں ”سے“ کے بعد یعنی فاعلاتن فتح کے بعد وقفہ دے کر ترقی کی صورت پیدا کر دی گئی۔

اب جواب شکوہ کا پہلا بند دیکھیے

دل سے جو بات نکلتی ہے اثر رکھتی ہے پر نہیں طاقت پرواز مگر رکھتی ہے
قدسی الاصل ہے رفعت پر نظر رکھتی ہے خاک سے اٹھتی ہے گردوں پہ گزر رکھتی ہے
عشق تھا فتنہ گرد سرکش و چالاک مرا
آسمان چیر گیا نالہ بے باک مرا

”دل سے“ کے بعد خفیف سا وقفہ ہے۔ ”نکلتی ہے“ کے بعد وقفہ واضح ہے۔ ”دل سے“ کے بعد وقفہ ہونے کی وجہ سے بقیہ مصرعے رباعی کے وزن میں آگیا: ”جو بات نکلتی ہے اثر رکھتی ہے“ (مفعول مفاعیل مفاعیل فتح) ہے۔ ”کے بعد واضح وقفہ کے باعث رباعی کا آہنگ قائم نہیں ہوتا۔ لیکن اس کا خفیف شائبہ موجود ہے۔ دوسرے مصرعے میں ”پر نہیں“ کے بعد واضح وقفہ ہونے کی وجہ سے بقیہ مصرعے میں بحر سرج کی کیفیت پیدا ہو گئی: ”طاقت پرواز مگر رکھتی ہے“ (مفتعلن مفتعلن مفعولن) ان دو مصرعوں کے آہنگ میں جو تیزی اور نیا پن تھا اس میں ٹھہرا دلانے کے لیے تیسرے اور چوتھے مصرعے میں وقفہ کی جگہ متحدہ ہے۔ یعنی فاعلاتن فتح کے بعد۔ ”قدسی الاصل ہے“ ”خاک سے اٹھتی ہے“ پانچویں مصرعے میں ٹھہرا دل کی اس کیفیت کو اور مستحکم یوں کیا گیا کہ ”عشق تھا“ کے بعد واضح وقفہ دیا اور ”فتنہ گرد سرکش“ کے بعد ہلکا وقفہ دیا۔ سست روی کی اس کیفیت کے بعد آخری مصرعے بغیر کسی وقفے کے برقی بے اماں کی طرح پھٹ پڑتا ہے۔

(۲) جب ”شکوہ“ اور ”جواب شکوہ“ جیسی نظموں کا یہ عالم ہے تو بہترین نظموں کے بارے میں

کچھ کہنا ضروری ہے۔ وقتے کی ایک خوبصورت شکل وہ ہے جب شعر کے الفاظ ارکان پر برابر تقسیم ہو جائیں۔ اس میں فائدہ یہ ہے کہ وقفہ چاہے اختیار نہ کیا جائے لیکن بحر کی رفتار بدل جاتی ہے اور اگر وقفہ اختیار کر لیا جائے تو تاکید کا اثر پیدا ہو سکتا ہے۔ ہماری زبان میں تاکید و وزن کا وجود نہیں۔ اگرچہ بعض لوگوں مثلاً رالف رسل، گیان چند مین اور جابر علی سید نے ہماری زبان میں اس کی کارفرمائی دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ الفاظ کو ارکان پر برابر تقسیم کرنے سے جو تاکید حاصل ہوتی ہے وہ معنوی ہوتی ہے، عرضی نہیں، لیکن ہوتی بہر حال بحر کی مرہون منت ہے۔ غالب اس فن میں سب سے کامیاب ہیں۔

تو دوست کسی کا بھی / تم گرنے / ہوا تھا اور دل پہ / بے وفامی / مجھ پر نہ / ہوا تھا
جان دی دی / ہوئی اسی / کی تھی حق تو یہ ہے / کہ حق ادا / نہ ہوا
نیند اس کی / ہے دماغ اس / کا ہے ریتیں / اس کی ہیں تیری زلفیں جس کے شانوں / پر پریشاں / ہو گئیں
ایک مصرعے میں تو یہ التزام نسبتاً آسان ہے لیکن دونوں مصرعوں میں بہت مشکل ہے۔ اقبال نے اس ہنر کو بہتر ہے اور اس سے کئی کام لیے ہیں۔ مثلاً ایک تو یہ کہ وہ مصرعے میں کئی الفاظ ایسے جمع کر دیتے ہیں جو غیر متوقع یا متوقع ہوتے ہیں۔ دونوں کی مثالیں ”ساقی نامہ“ سے ملاحظہ ہوں۔
وہ جوے کہستاں اچھکتی ہوئی اچھکتی لچھکتی سرکھتی ہوئی
وہ سے جس سے ہے سوز و سازِ ازل وہ سے جس سے کھلتا ہے رازِ ازل
تمدن تصوف شریعت کلام بتان مجسم کے بجاری تمام
بیاں اس کا منطق سے سلجھا ہوا لغت کے بکھڑوں میں الجھا ہوا
یہی کچھ ہے ساقی متاعِ فقیر اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر
”اچھکتی“ کے بعد ”اچھکتی“ غیر متوقع ہے۔ ”تمدن“ کے بعد ”تصوف“ غیر متوقع ہے۔ لیکن ”تصوف“ کے بعد ”شریعت“ اور ”کلام“ دونوں متوقع ہیں۔ ”سلجھا“ کے بعد ”الجھا“ غیر متوقع ہے۔ ان تمام اشعار میں بحر کی رفتار متنوع ہے۔ کیونکہ وقفہ تقریباً ہر جگہ ہے اور ہر جگہ اختیار ہے۔ اکثر جگہ اقبال نے پورے شعر میں یہ التزام نہیں رکھا ہے وہاں توازن کی نئی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ ”طلوع اسلام“ کے بعض مصرعے اس طرح ہیں:

کہ خون صد ہزار انجم // سے ہوتی ہے بحر پیدا
بڑی شکل سے ہوتا ہے // چمن میں دیدہ و پیدا

مکمل غانی // کیس آنی // ازل تیرا // ابد تیرا
 اخوت کی جہاں گیری // محبت کی فراوانی
 براہمی نظر پیدا // مگر مشکل سے ہوتی ہے // ہوس چھپ چھپ کے سینوں میں // بنالیتی ہے تصویر
 ادھر ڈوبے // ادھر نکلے // ادھر ڈوبے // ادھر نکلے
 یہ ہندی وہ // خراسانی // یہ تورانی // وہ افغانی
 بہار آمد // شکار آمد // شکار آمد // قرار آمد

(۳) الفاظ کو ارکان پر برابر برابر تقسیم کرنے کا ایک بڑا فائدہ اقبال نے یہ نکالا ہے کہ جن بحر و
 میں وقفہ لازمی ہوتا ہے ان میں مزید وقفے کی گنجائش پیدا کر دی ہے۔ ”مسجد قرطبہ“ میں اس کی کار فرمائی
 سے بحر کی رفتار حسب دل خواہ سست کر لی گئی ہے۔ جہاں مزید وقفہ نہیں ہے وہاں رفتار تیز ہے۔
 شروع کے تین مصرعے جو ”سلسلہ روز و شب“ سے شروع ہوتے ہیں۔ ان میں ”سلسلہ“ کے بعد وقفہ
 نہ دیا جائے تو ”روز و شب“ کے بعد جھٹکائے کر وقفہ دینا پڑتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی بحر مکرر میں جس
 کا دوسرا اور چوتھا رکن پہلے اندام سے رکن سے چھوٹا ہے، نظم کے شروع میں ایسا جھٹکا آغلا کی
 روانی میں خلل انداز ہوتا ہے:

سلسلہ روز و شب نقشِ گرِ حادثات

سلسلہ روز و شب اصلِ حیات و ممات

سلسلہ روز و شب تارِ حریرِ دو رنگ

”سلسلہ“ کے بعد خفیف سا وقفہ ”روز و شب“ کے بعد ٹھہراؤ کی جگہ GLIDE کا اثر پیدا کرتا ہے اس کا پرہیز
 عمل مندرجہ ذیل میں دیکھیے۔

تو ہو اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار

موت ہے تیری برات موت ہے میری برات

”تو ہوا اگر“ اور ”میں ہوں اگر“ کا آہنگ ”موت ہے“ اور ”موت ہے“ کے آہنگ سے مختلف ہے۔
 کیوں کہ دونوں ”اگر“ کے بعد وقفہ ہے اور دوسرے مصرعے میں صرف ”برات“ کے بعد وقفہ ہے۔

اقبال نے وقفہ کے علاوہ جو دوسرے عروضی وسائل استعمال کیے ہیں ان میں دو مصرعوں کو

باہم پیوست کرنا، یعنی end stopped کی جگہ run on مصرعے لکھنا، مصرعے کے آخر میں حرف

ساکن، جو تقطیع میں نہیں آتا، اس کے استعمال میں متنوع، مصرعوں کو صفحے پر اس طرح لکھنا کہ مختلف

شکلیں پیدا ہو جائیں اور بحر کے بدل جانے کا القباس ہو، چھوٹی بڑی نظموں میں چھوٹی بڑی بحر و
کاتناسب کو غیرو کئی اور چیزیں بھی ہیں۔ لیکن ان پر گفت کو ایک صحبت میں نہیں ہو سکتی۔ یہ موضوع
ایک پوری کتاب کا تقاضا کرتا ہے۔

(۱۹۸۳)

اقبال کے حق میں ردِ عمل

ایک دن شیخ محمد اقبال نے مجھ سے کہا کہ ان کا ارادہ مصمم ہو گیا ہے کہ وہ شاعری کو ترک کر دیں ... میں نے ان سے کہا کہ ... ان کے کلام میں وہ تاثیر ہے جس سے ممکن ہے کہ طاقت ہماری درمندانہ قوم اور ہمارے کم نصیب ملک کے امراض کا علاج ہو سکے اس لیے ایسی مفید خدا دل کو بے کار کرنا درست نہ ہو گا ... میں سمجھتا ہوں کہ علمی دنیا کی خوش قسمتی تھی کہ آرنلڈ صاحب نے مجھ سے اتفاق رائے کیا اور فیصلہ یہی ہوا کہ اقبال کے لیے شاعری چھوڑنا مناسب نہیں اور جو وقت وہ اس شغل کی نذر کرتے ہیں وہ ان کے لیے بھی مفید ہے اور ان کے ملک و قوم کے لیے بھی مفید ہے۔

... یہ دعوے سے کہا جاسکتا ہے کہ اردو میں آج تک کوئی ایسی کتاب اشعار کی موجود نہیں ہے جس میں خیالات کی یہ فراوانی ہو اور اس قدر مطالب و معانی یک جا ہوں۔۔۔

شیخ عبدالقادر دویا پوٹہ بانگ درا (۱۹۴۳ء)

شاعری میں لٹریچر بحیثیت لٹریچر کے کبھی بعد مطلع نظر نہیں رہا کہ فن کی باریکیوں کی طرف توجہ کرنے کے لیے وقت نہیں، مقصود صرف یہ خیالات میں انقلاب پیدا ہو اور بس۔ (اقبال کے ایک خط کا اقتباس)

اقبال اردو کے بد نصیب شعرا میں سرفہرست ہیں۔ زندگی میں ان کی پرستش ہوئی۔ موت نے اس پرستش کی شدت میں اضافہ کیا، انہیں ایک پورے سیاسی نظریے کا بانی اور ایک ملک کا معنوی خالق کہا گیا۔ وہ حکیم الامت اور ترجمان حقیقت اور شاعر مشرق کہلائے۔ وہ فلسفی، مومن، مجاہد، ولی کامل اور مردِ خود آگاہ کے انقباط سے ملقب ہوئے۔ ترقی پسند نقادوں نے اول اول ان سے خوف کھایا لیکن سیاسی حالات بدل جانے کے بعد دفعۃً ان کو انقلابی، قوم پرست، ہندوستانی وطنیت اور انسانی برادری کا پیغمبر و رافت کیا۔ فارسی شاعری کی بنا پر ان کی شہرت اور عظمت چارواں گ عالم میں پھیلی (اسی لیے

سے یورپ اور امریکہ والوں کو ہمارے ایسے قابلِ قدر مصنف کا حال معلوم ہوا (عبدالقادری) اہل ایران نے ان کا کلیات فارسی بڑے اہتمام سے کلیات مولانا اقبال لاہوری کے عنوان سے چھاپا۔ یہ سب ہوا۔ لیکن انھیں شاعر کسی نے نہ مانا۔ ایرانی تو خیروں ہی بد دماغ اور مغرور مشہور ہیں، وہ اقبال کی فارسی کو فارسی کیا مانتے؟ جب انھیں صائب اور طالب اور کلیم اور عرفی ہی مشتبہ معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن ہمارے اردو کے ”اہل زبان“ بھی جو عامیہ غزل گوئی کے بہانے شاعری میں بہانہ مٹی کا تماشا دکھاتے ہیں۔ اقبال کو ”اہل زبان“ ماننے سے گریز کرتے رہے اور اب بھی ان کے منکر ہیں۔

اردو فارسی اور بعض دوسری زبانوں میں یہ طریقہ عرصہ سے رائج ہے کہ الفاظ کے معنی تلفظ اور تذکرہ و تائید وغیرہ کا تعین کرنے کے لیے بڑے یا اچھے شعرا کے کلام سے بھی استناد کرتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ انگریزی اور فارسی والے یہ نہیں پوچھتے کہ جس شاعر سے وہ استناد کر رہے ہیں وہ کہ تبریز یا شیراز کا رہنے والا تھا کہ قم کا کہ لیور پول کا۔ وہ صرف یہ دیکھتے ہیں کہ شاعر کا مرتبہ شاعر (یعنی زبان کو خلاقانہ طور پر استعمال کرنے والے) کی حیثیت سے مسلم ہونا چاہیے۔ ایران والے یوں تو تھوڑا تعصب بستے ہیں کہ ہندوستانی فارسی گویوں کو مستند نہیں مانتے۔ لیکن خود ایران کے شعرا کے مابین وہ کوئی فرق نہیں کرتے۔ مولانا روم ان کے لیے اتنے ہی مستند ہیں جتنے سعدی شیراز۔ لیکن ہمارے یہاں عالم یہ ہے کہ صرف اسی شاعر کو مستند مانیں گے جو ”اہل زبان“ ہو۔ شاعر وہ چاہے کتنا ہی معمولی کیوں نہ ہو، لیکن اگر وہ نام نہاد اہل زبان ہے تو مستند ہے اس کا فرمایا ہوا۔ دوسری شرط اگرچہ اس کو وضاحت سے بیان نہیں کیا جاتا ہے کہ شاعر کس کا شاگرد تھا۔ اگر بے چارہ کسی کا شاگرد نہیں یا کسی ”اہل زبان“ یا ”مستند“ استاد کا حلقہ گوش نہیں تو چاہے وہ یگانہ جتنا فصیح اور محتاط شاعر کیوں نہ ہو، مستند نہ ٹھہرے گا۔ ”اہل زبان“ شاعر کے اس چکر میں پڑنے کی وجہ سے لغت نویسوں سے اغلاط بھی سرزد ہوتے ہیں۔ لیکن پھر بھی رسم اپنی جگہ قائم ہے۔ کبھی کبھی ایسا ہی ہوا ہے (جیسا کہ رشید حسن خاں نے اپنے ایک مضمون میں دکھایا ہے) کہ کسی ”اہل زبان“ کا شعر غلط پڑھ لینے کی وجہ سے لغت نویسوں نے بعض الفاظ میں غلط فہمی رائج کر دی ہے۔ مثلاً وہ لکھتے ہیں کہ آفاق بنارسی نے اپنی معین الشعرا میں تسلیم کے ایک شعر کی بنیاد پر لفظ ”ایجاد“ کو مونث بھی قرار دیا ہے حالانکہ تسلیم کے اصل شعر میں ”ایجاد“ مذکر ہی نظم ہوا ہے۔ صاحب معین الشعرا نے شعر غلط پڑھ لیا۔ لیکن چونکہ ”اہل زبان“ کا ہوا سر ہر تھا اس لیے فوراً تسلیم کی سند کو تسلیم کر لیا کہ ”ایجاد“ مونث بھی ہے۔ اسی طرح گلزار نسیم کا ایک شعر غلط پڑھ لینے کی وجہ سے صاحب فرہنگ آصفیہ نے لفظ ”صاوت“ کو مونث

بھی درج کیا اور پھر اسی شعر کے حوالے سے صاحبِ قورالغلات اور دوسرے لغت نویسوں نے بھی اس لفظ کو مختلف فیہ قرار دیا۔ اگر کسی غیر اہل زبان لیکن بڑے شاعر کے یہاں ایسی مثال ملتی تو یہی مولوی صاحبان اسے غلط قرار دینے میں ہرگز تامل نہ کرتے اور اس بات کا قطعاً خیال نہ کرتے کہ بڑا شاعر ہے اس پر تو اتنا اعتماد کرنا ہی چاہیے کہ اگر اس نے کسی لفظ کو مذکر یا مؤنث باندھا ہے تو اس کے لیے کوئی وجہ، کوئی دلیل، کوئی سند تو ہوگی اور نہ بھی ہو تو نہ ہسی۔ اگر کسی پوچ لیکن نام نہاد اہل زبان "شاعر کی دلیل لا کر آپ کسی لفظ کو مختلف فیہ قرار دے سکتے ہیں تو کسی غیر اہل زبان" لیکن اچھے شاعر کی دلیل اسے مختلف فیہ سمجھنے کے لیے کافی کیوں نہیں؟

لیکن ایسا کبھی ہوا نہیں۔ اقبال کا کلمہ پڑھنے والی قوم نے ان کو نسیم بھرت پوری، شوق نیوی اور حلیل مانک پوری کے برابر بھی مستند نہ مانا۔ اقبال کو ترجمانِ حقیقت، لسانِ القوم، حکیم الامت، شاعرِ مشرق، فلسفہ طراز خودی، معمارِ پاکستان، ہندوستانی قومیت کا پیغمبر، انقلاب کی روح، فلسفہ اور علم کا پھوڑ سب کچھ کہ دیا گیا لیکن انھیں شاعر نہ تسلیم کیا گیا۔ آج بھی یہ عالم ہے کہ اگر کسی پ سے کسی لفظ کے بارے میں سند مانگوں تو آپ ڈھونڈ ڈھانڈ کر کسی مجہول لکھنوی یا مہمل دہلوی کا شعر نکال لائیں گے لیکن فیض، راشد، میراجی اور ظفر اقبال کیا، شاعرِ مشرق، حکیم الامت، ترجمانِ حقیقت علامہ ڈاکٹر سر محمد اقبال رحمۃ اللہ علیہ کا شعر پیش کرنے کا تصور آپ کے خواب و خیال میں بھی نہ آئے گا۔ چنانچہ تاجور نجیب آبادی نے بڑے مربیانہ انداز میں جگن ناتھ آزاد کو لفظین کی۔ اقبال بڑے شاعر ضرور ہیں لیکن زبان و بیان کے باب میں مستند نہیں۔ کیونکہ ان کے یہاں کئی اغلاط ملتے ہیں۔ مثلاً انھوں نے غار کو مؤنث باندھا ہے۔

مدت سے ہے آوارہ افلاک مرا فکر کر دے تولے چاند کی غاروں میں نظر بند
اگرچہ زبان کو استناد کا درجہ بڑے شاعر ہی سے ملتا ہے۔ لیکن کیا ظلم ہے کہ ایک امیر اللہ تسلیم کی غلط مثال کی بنا پر لفظ "ایجاد" تو مختلف مان لیا جائے۔ لیکن ان سے ہزار درجہ بڑے شاعر اقبال نے اگر "غار" کو مؤنث لکھا تو انھیں غلط ٹھہرایا جائے اور ان کے ساتھ اتنی بھی مروت نہ برتی جائے کہ ان کے استعمال کی بنا پر غار کو مختلف فیہ تسلیم کر لیا جائے۔ اقبال کی شاعرِ مشرقیت اور حکیم الامتیت کس کام کی جب شاعر (یعنی زبان کو خلاقانہ طور پر استعمال کرنے والے فن کار) کی حیثیت سے ان کا اتنا بھی مقام نہ ہو جتنا امیر اللہ تسلیم کا ہے؟ اغلاط کس کے کلام میں نہیں ہیں؟ میر انیس، میر درد، ناسخ، مومن داغ ان سب کے یہاں مذکر، مؤنث، محاورہ، تلفظ اور معنی کی غلطیاں ملتی ہیں۔ لیکن اس کے باوجود وہ

مستند ٹھہری اور بچارا اقبال جو انیس و تیرے کم درجہ شاعر ہرگز نہیں، صرف اس لیے پایۂ اعتبار سے ساقط ہو کہ اس کے یہاں زبان کی دوچار لغزشیں نظر آتی ہیں؟ یہ محض تعصب نہیں بلکہ شعراد شعری زبان کے تفاعل سے بے خبری اور اس بنیادی حقیقت کا انکار ہے کہ زبان، شاعر کے استعمال سے اعتبار پاتی ہے نہ کہ شاعر کو زبان کے مروجہ استعمال کی بنا پر معتبر کہا جاتا ہے۔ عرصہ ہوا ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے مثالوں اور دلائل سے ثابت کیا تھا کہ مروجہ اور کتابی معیاروں کی روشنی میں حافظ کا کلام اغلاط کی پوٹ ہے، تو پھر کیا ہوا؟ کیا اہل ایران یا اہل ہند نے حافظ کو مسلم الثبوت ماننے سے انکار کر دیا؟ ہوا صرف یہ کہ کتابوں میں جو بھی لکھا ہو، لیکن حافظ نے جو کہا اُسے ایک زمانہ صحیح مانتا ہے۔ یہ بات درست کہ غلطی چلے جس سے سرزد ہو، غلطی ہی رہتی ہے۔ لیکن زبان میں غلط صحیح کی تفریق کرنے کے لیے شعر کے استعمالات سے استنبواب کیے بغیر چارہ نہیں۔ اس لیے ان کی مبینہ غلطی کو بھی محض غلطی کہہ کر چھٹکارا نہیں حاصل کیا جاسکتا بلکہ بعض اوقات تو شاعر کی نام نہاد غلطی ہی صحیح زبان ہوتی ہے۔ کیوں کہ شاعر زبان کے ساتھ ایک زندہ اور متحرک رشتہ رکھتا ہے۔ یہ ایسا رشتہ ہے جس کی مضبوطی کا حیا ہی یہ ہے کہ شاعر کی قوت اظہار یعنی زبان کو تخلیقی سطح پر زندہ کر کے کی قوت کس درجہ کی ہے؟ (یہ بات صاف ہے کہ یہ قوت بڑے شاعروں میں زیادہ ہوتی ہے، صحیح لیکن چھوٹے شاعروں میں کم۔ کیوں کہ چھوٹے شاعر کی دست رس میں وہ امکانات ہوتے ہی نہیں جو زبان میں پوشیدہ رہتے ہیں۔ اگر دلیل کی ضرورت ہو تو اقبال کی کسی معمولی نظم کے سامنے حفیظ جالندھری کی وہ نظم رکھ کر دیکھیے جو اقبال کے ہائے میں ہے اور یوں شروع ہوتی ہے ع وہ منکر جس کی یہ تصویر ہے اقبال ہے) زبان کے ساتھ زندہ اور متحرک رشتہ رکھنے کی وجہ سے اچھا شاعر ان الفاظ تک از خود پہنچ جاتا ہے جنہیں زبان قبول کر چکی ہوتی ہے لیکن کتابوں میں بند رہنے والے ”اہل زبان“ اساتذہ کو جن کی خبر نہیں ہوتی۔ آل احمد سرور نے مجھ سے بیان کیا ہے کہ عرصہ ہوا جب سراج لکھنوی زندہ تھے ان کے سامنے یہ بحث ہونے لگی کہ ”آویزش“ بمعنی conflict غلط ہے کہ صحیح؟ سرور صاحب نے کہا صحیح ہے اور اقبال کا شعر بڑھا ہے

تاکجا آویزش دین و دطن جو ہر جاں پر مقدم ہے بدن
(بال جبریل: پیرو مرید)

سراج صاحب نے کہا ہم اقبال کو نہیں مانتے کسی مستند شاعر کا شعر دیکھیے تو مانیں۔ ظاہر ہے کہ سرور صاحب کے لیے ہنس کر چپ ہو جانے کے سوا چارہ نہ تھا۔ آویزش بمعنی conflict اردو میں عرصہ دراز سے مستعمل ہے اور شاعری کی زبان کا خود کار اصول یہ ہے کہ زبان جس لفظ کو قبول کر لے اسے شاعر

بھی قبول کر لیتا ہے۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے (جیسا کہ ملٹن، ٹیکسپٹر، حافظ، رومی وغیرہ کا معاملہ تھا) کہ شاعر جس لفظ کو قبول کر لے زبان بھی اسے قبول کر لیتی ہے۔

اقبال کو غیر شاعر 'یا اول آخر فلسفی اور بیچ میں شاعر' ماننا ہماری تنقید کا المیہ ہے۔ اس کی تاریخ سر عبد القادر کے دیباچے سے شروع ہوتی ہے جس کے اقتباسات میں نے شروع میں نقل کیے ہیں پہلی اینٹ ٹیڑھی پرٹنے کی وجہ سے نہ صرف عمارت ٹیڑھی بنی بلکہ لوگوں نے یہ بھی یقین کرنا شروع کر دیا کہ عمارت کی ٹیڑھ اس کی سیدھ ہے۔ سلیم اختر نے اپنی کتاب 'اقبال کا نفسیاتی مطالعہ' میں (جو خود اسی ٹیڑھی عمارت کی ایک ٹیڑھی اینٹ ہے) اقبال پر لکھے گئے اولین مضامین کی جو فہرست درج کی ہے اس کا مطالعہ عبرت انگیز ہے اور اقبال کے ایلھے کا زندہ ثبوت فراہم کرتا ہے۔ بعض عنوانات آپ بھی ملاحظہ کریں:

ذکیہ احمد: ہمارا قومی شاعر، اقبال (۱۹۳۲)

کفایت علی: اقبال، وطنیت، پمپن اسلام، اور سیاسی تحریک (۱۹۳۳)

سید عبداللہ: اقبال اور سیاسیات (قبل ۱۹۳۸)

یوسف حسین خاں: اقبال کا تصور حیات (۱۹۳۸)

رضی الدین صدیقی: اقبال کا پیام حیات (۱۹۳۸)

چراغ حسن حسرت: اقبال کا فلسفہ، سخت کوشی (۱۹۳۸)

ادیب اسے آبادی: علامہ اقبال اور فلسفہ تصوف (۱۹۳۸)

سلیم اختر صاحب بغلیں بجاتے ہوئے کہتے ہیں: "اقبالیات کے دور اول کا جائزہ لینے پر ششدر کر دینے والی حقیقت آشکار ہوتی ہے کہ آج یعنی اقبالیات کے تیسرے دور میں جو موضوعات مرغوب عام ہیں وہی دور اول میں بھی پسندیدہ تھے۔" یہ حقیقت ششدر کر دینے والی تو ہے لیکن اس وجہ سے کہ اقبال پر ظلم کا جو سلسلہ ان کی زندگی میں شروع ہوا آج بھی اسی زور شور سے جاری ہے۔ فلسفی اقبال (اگر اس طرح کی کوئی چیز واقعی موجود ہے) کو شاعر اقبال پر ترجیح دینے کا فائدہ نام نہاد اہل زبان حضرات کو بھی پہنچنا۔ انھوں نے اقبال کے کلام میں "غلطیاں" نکال نکال کر ان کا وہند و لا پیشنا شروع کر دیا اور نتیجہ یہ نکلا کہ اقبال واقعی بہت بڑے مصلح قوم وغیرہ ہیں لیکن شاعری ان کے بس کا روگ نہیں۔ اقبال اور ان کے مباحثوں نے تو پہلے داغ کی شاگردی اور عروض و بیان میں اپنی دسترس کا ذکر کر کے یہ دکھانا چاہا کہ وہ شاعری کے بارے میں سنجیدہ ہیں۔ خود اقبال نے اپنے کلام پر اعتراضات

کے جواب بھی لکھے۔ لیکن جب اہل زبان حضرات کی بیخبریاں میں تخفیف نہ ہوئی تو انھوں نے یہ کہنا شروع کر دیا کہ میں شاعر واعر نہیں ہوں اور کیا عجب کہ اگلی نسلیں بھی مجھے شاعر نہ سمجھیں۔ جگن ناتھ آزاد نے تفصیل سے بیان کیا ہے کہ شاعر نہ ہونے کے دعوے کے باوجود اقبال اپنے کلام پر کتنی محنت کرتے تھے۔ انھوں نے اپنا بہت سارا کلام تلف کر دیا۔ بہت سی نظموں سے کئی کئی بندیاں اشعار حذف کر دیے۔ مصرعے بدل دیے۔ آل احمد سرور نے اقبال کے ایک خط کا حوالہ دیا ہے جو انھوں نے سید سلیمان ندوی کو لکھا تھا کہ انھوں نے ”غفرِ راہ“ سے کئی بند نکال دیے ہیں اور اب وہ شاید کسی اور نظم کا حصہ بن جائیں“ آل احمد سرور کا خیال ہے کہ حذف شدہ اشعار غالباً ”ابلیس کی مجلس شوریٰ“ میں شامل ہیں۔ ان دلائل سے ظاہر ہے کہ اقبال شاعری کے بارے میں وہی رویہ رکھتے تھے جو کسی بھی ہوش مند اور بڑے فن کار کا ہونا چاہیے۔ لیکن انھوں نے حریفوں کی خرد گیری کا دفاع کرنے کے لیے یہ افسانہ گر ٹھہ لیا کہ شاعری بحیثیت فن برا میدان نہیں۔ گویا انھوں نے بزمِ خودہ شاخ ہی نہ رکھی، جس پر حریفوں کا آشیانہ تھا اور نہ اس کی کیا وجہ ہے کہ وہی اقبال جو ۱۹۱۸ء میں سید سلیمان ندوی کو لکھتے ہیں کہ ”اگر آپ نے غلط الفاظ و محاورات نوٹ کر رکھے ہوں تو مہربانی کر کے مجھے ان سے آگاہ کیجیے کہ دوسرے ادیشن میں ان کی اصلاح ہو جائے“ اور ۱۹۱۹ء میں لکھتے ہیں: ”کلام کا بہت سا حصہ نظر ثانی کا محتاج ہے“ ۱۹۲۶ء میں شوکت حسین کو مطلع کرتے ہیں کہ ”میرے کلام میں شعریت ایک ثانوی حیثیت رکھتی ہے اور میری ہرگز یہ خواہش نہیں کہ اس زمانے کے شعرا میں میرا شمار ہو“ معاملہ بالکل صاف ہے۔ عبدالقادر نے اپنے دیباچے میں لکھا ہے کہ اقبال کو ”ہمالہ“ کی اشاعت میں پس و پیش تھا (بات ۱۹۰۶ء کی ہے) کیوں کہ انھیں خیال تھا کہ اس میں کچھ خامیاں ہیں۔ عبدالقادر نے یہ بھی لکھا ہے کہ جب اقبال کا کلام (یہ ۱۹۰۵ء سے پہلے کی بات ہے) مقبول ہونا شروع ہوا تو ان کے پاس فرمائشیں بکثرت آنے لگیں۔ ان کی طبیعت بھی ان دنوں آمد پر تھی اور ایک ایک نشست میں بے شمار شعر ہو جاتے تھے۔ ان کے دوست اور طالب علم جو پاس ہوتے وہ اپنی دھن میں کہتے جاتے ... موزوں الفاظ کا ایک دریا بہتا یا چشمہ اُلتا معلوم ہوتا تھا“ ظاہر ہے یہ ”بے شمار شعر“ اقبال کی کلیات میں سب کے سب شامل نہیں ہیں لیکن ان حکایتوں نے اقبال کے کلام کی ”الہامی“ اور ”الوہی“ روایت کو استحکام دینے میں بڑا کام کیا۔ یہ بھی کہہ دیا گیا کہ اقبال پر آمد اس زور کی ہوتی تھی کہ ان کی شعر گوئی کے وقت دو دو شخص بیک وقت اشعار لکھتے جاتے۔ لیکن پھر بھی ان کا قلم اقبال کی موزونیت کا ساتھ نہ دے پاتا تھا۔ اس سے نتیجہ یہ نکالا گیا کہ ظاہر ہے کہ ایسے شخص کو شاعری کی باریکیوں سے کیا واسطہ، وہ تو ایک الہامی آدمی تھا۔ شاعری اس کے لیے اظہار

خیال کا بہانہ تھی اور بس۔ معلوم نہیں ان اشعار کو لکھنے پر کون متعین ہوتا تھا جو لاہور میں نہیں لکھے گئے۔ اقبال نے بھی اس افسانے کو شہرت دی۔ انھوں نے مہاراجا کشن پرشاد کو لکھا کہ ”اسرار خودی“ انھوں نے خود نہیں لکھی بلکہ انھیں اس مثنوی کو لکھنے کی ہدایت“ ہوئی تھی۔

اقبال کی موت کے ساتھ ہی ساتھ ترقی پسند تحریک کا دور دورہ شروع ہوا۔ شروع میں ترقی پسند نقادوں نے اقبال کو مطعون و مردود قرار دیا۔ کیوں کہ وہ خود کو ان کے فلسفے سے متفق نہ کر سکے تھے۔ یہاں بھی اصل بات وہی تھی کہ اقبال کی شاعری کو پس پشت ڈال کر ان کے ”پیغام“ اور ”فلسفے“ اور ”تصورات“ کو پرکھنے کی دھن میں ان کا مطالعہ شاعر کی حیثیت سے نہیں بلکہ غیر شاعر کی حیثیت سے کیا گیا۔ ہم لوگ ترقی پسندوں کو بلاوجہ بدنام کرتے ہیں کہ انھوں نے ادب پر غیر ادبی معیار مسلط کرنا چاہے۔ اقبال کی حد تک تو یہ نیک کام خود اقبال کے معتقدین اور پرستاروں کے ہاتھوں انجام پا چکا تھا۔ ۱۹۳۲ میں یوسف حسین خاں نے بزم خود روح اقبال پھوڑ کر کے ملک و قوم کی خدمت میں پیش کر دی۔ طبع اول کے دیباچے میں انھوں نے لکھا کہ وہ اقبال کے خیالات کو مطالعہ کی سہولت کے بد نظر آرٹ ”تمدن اور مذہب کے عزائمات کے تحت تقسیم کرتے ہیں۔ اس کتاب کے پانچویں ایڈیشن میں کتاب صفحہ گیارہ سے شروع ہوتی ہے۔ ”آرٹ“ والا حصہ (خدا معلوم یہ انگریزی لفظ کیوں استعمال کیا گیا) صفحہ ۱۱۶ پر تمام ہوتا ہے ۱۰۶ صفحے، صفحہ ۱۳۰ سے ۲۴۴ تک (یعنی ۲۰۵ صفحے) ”فلسفہ تمدن“ اور مذہبی اور مابعد الطبیعی تصورات پر صرف کیے گئے ہیں۔ یعنی وہ نام نہاد ”آرٹ“ جس نے اقبال کو اقبال بنایا۔ کتاب کے بمشکل چوتھائی حصے میں ٹھیل ٹھال کر ختم کر دیا گیا ہے اور ان صفحات میں بھی جس پایے کی تنقید ہے اس کی بعض مثالیں ملاحظہ ہوں :

ہوں کہ آرٹ زندگی سے علاحدہ کوئی قدر کی چیز نہیں اس لیے آرٹسٹ کے لیے ضروری ہے کہ وہ زندگی کا دور سے تماشا کرنے پر اکتفا نہ کرے بلکہ اس کی دوڑ دھوپ میں خود بھی شریک ہو۔

یعنی کر کلر کی کھا ذیل روٹی خوشی سے پھول جا۔ اور مٹینے :

[شاعر! اپنے جوش تخلیق کو مناسب اور موزوں الفاظ کی خردا پر سڈول اور ہوار کر کے پیش کرتا ہے۔ اس کی موزونی اس میں کوئی کوکر سرباتی نہیں چھوڑتی۔ اس طرح جذبہ ترنم کی رنگین قبا زیب تن کرتا ہے۔ تخلیق کی حالت صحت ہیجان اور بے صبری کی حالت ہوتی ہے۔

یعنی شاعر بچارا جذبے کو ترنم کا لباس پہنا کر نگمی کا ناچ نچاتا ہے۔ وہ جوش تخلیق کو زندہ اپنے محسوسات یا تجربات کو الفاظ کی خراؤ پر ہموار کر کے بلا کسی کوکسر کے (جب ہموار کر لیا تو کوکسر کہاں رہ گئی ہوگی) پیش کرتا ہے یعنی الفاظ محض سان یا خرا ہیں جو چیز کا غلط نظر ہوتی ہے وہ الفاظ نہیں بلکہ جوش تخلیق ہوتا ہے۔ ایک آخری اقتباس کسی تفصیل کے بغیر پیش کرتا ہوں:

وہ اپنے بھولے ہوئے خواب کی تعبیر ایسے دلکش اور پُر اسرار طور پر بیان کرتا ہے اور اسی ضمن میں اور بہت سی باتیں اشاروں اشاروں میں کہ جاتا ہے کہ آدی کا جی چاہتا ہے بس سنے جائے۔

اقبالؔ کے آرٹ ٹیلڈیسی ہی سرسری بلکہ بے سروپا باتوں کے بعد یوسف حسین صاحب نے فلسفہ اور الہیات کی ہوائیاں چلا کر اقبال شناسی کا حق سیکڑوں صفحوں تک ادا کیا ہے۔ افسوس ہے کہ اس کتاب کے متعدد ادیشن چھپ چکے ہیں مگر پھر بھی یوسف حسین صاحب مطمئن نہیں ہوئے اور انھوں نے ”حافظ اور اقبال“ لکھ کر رہی سہی کمی پوری کرنے کی کوشش کی ہے۔

میں کہنا چاہتا ہوں کہ ترقی پسندوں نے اقبالؔ پر جو اعتراضات کیے وہ اقبالؔ کو شاعر نہیں بلکہ فلسفی سمجھ کر کیے اور بعض ریاضی معصمتوں کی بنا پر کیے۔ ان کے لیے اقبالؔ پرستوں کے رویے نے نمونے کا کام کیا۔ کیوں کہ اقبالؔ کے حلقہٴ مجوش بھی انھیں شاعر نہیں بلکہ مردِ مومن یا فلسفی یا مصلح قوم (یا یہ سب بیک وقت) سمجھتے تھے۔ ترقی پسندوں کی سیاست شروع میں کئی برس تک اس بات کی متقاضی تھی کہ اقبالؔ کو برا بھلا کہا جائے۔ فیض صاحب نے حال ہی میں اس بات کا برملا اعتراف اور اپنا ذاتی تجربہ بیان کیا ہے۔ فیض صاحب کے بارے میں ایوب مرزا کی کتاب ”ہم کہ ٹھہرے اجنبی“ جو ابھی شائع ہوئی ہے اس کے حوالے سے انور سدید لکھتے ہیں:

ترقی پسند ادبا کے لیے اقبالؔ ہمیشہ ایک ایسا بھاری پتھر ثابت ہوا ہے جسے اٹھانا ان کے بس میں نہیں اور جسے چوے بغیر آگے گزر جانا ان کے لیے ممکن نہیں۔ چنانچہ اولیٰ انداز اقدام کے سلسلے میں ترقی پسند تحریک نے انہدام اقبالؔ کی طرح ڈالی اور موخر الذکر کے تحت اقبالؔ پر نگاہِ محبت اس طرح ارزانی کی کہ پورا اقبالؔ ترقی پسند طرز کی مادیت میں ختم ہو جائے۔ اقبالؔ کو فاشسٹ ثابت کرنے کی اولین کوشش ترقی پسند تحریک کے ادبا نے ہی کی اور آزادی کے بعد ... ترقی پسند تحریک نے اقبالؔ کو demolish کرنے کے لیے ایک جماعتی منصوبے پر عمل درآمد شروع کر دیا۔

اس کے بلند انورسید ایوب مرزا کی کتاب سے فیض صاحب کا بیان نقل کرتے ہیں :

مئی ۱۹۳۹ میں احمد ندیم قاسمی ... انجمن کے سکریٹری تھے۔ حکم ہوا کہ علامہ اقبال کو demolish کریں اور عصمت چغتائی فتوٰ اور راشد کو exterminate کریں کہ یہ ترقی پسندوں کی کسوٹی پر پورے نہیں اترتے۔ ہمیں یہ بک بک لگی۔ علامہ مرحوم کے یہاں بے پناہ ذخیرہ سامراج، جاگیرداروں اور نوابوں کے خلاف ملتا ہے ... قاسمی صاحب نے علامہ اقبال کے خلاف ایک بھرپور مقالہ پڑھا۔ ہمیں بہت رنج اور صدمہ ہوا ... (ہم کہ ٹھہرے اجنبی)

انورسید کا بیان ہے کہ احمد ندیم قاسمی نے اس بیان کی تردید نہیں کی ہے لیکن انھوں نے اس بات پر کوئی استدراک نہیں کیا کہ خود فیض صاحب کی نظر میں بھی اقبال بپارے سزائے موت سے اس لیے بچ گئے کہ ان کے یہاں سامراج اور نوابوں کے خلاف ”بے پناہ ذخیرہ“ ملتا ہے۔ ان کے روئے میں اقبال شاعر کے لیے کوئی ہم دلی نہیں۔ اگر کچھ مروت ہو تو اس لیے کہ اقبال نے نوابوں، جاگیرداروں کے خلاف کچھ لکھا ہے۔ حال ہی میں ایک بہت مفصل انگریزی مضمون ایک ایرانی ترقی پسند رجولایت میں محفوظ زندگی گزار رہے ہیں، ڈاکٹر تبریزی نے اقبال کے انقلابی آہنگ کے بارے میں لکھا ہے۔ اس کو سن کر این میری شمل نے مجھ سے کہا کہ تبریزی کی نظر میں اقبال کی حیثیت محض ایک rabble rouser اور soapbox orator کی ہے۔ لیکن ترقی پسندوں کا موجودہ رویہ یہی ہے کہ اقبال کو انقلابی حیثیت سے بحال کیا جائے ورنہ آخر حسین رائے پوری نے ”ادب اور انقلاب“ میں اقبال کو فاشسٹ کہا۔ انھوں نے دعو کیا کہ اقبال فسطائیت کے ترجمان اور سرمایہ داری کے ہم نوا ہیں۔ فاشسٹوں کی طرح اقبال بھی جمہور کو حقیر سمجھتے ہیں۔ مجنوں گود کہ پوری نے اقبال میں ”عقابیت“ یعنی ”ایک قسم کی فاشیت“ تلاش کی۔ سبط حسن نے آخر حسین رائے پوری کی طرح کہا کہ اقبال انفرادیت پرست اور اقتدار پرست ہیں۔ لیکن احمد علی کو اقبال اس لیے بڑے مظلوم ہوئے کہ ان کی شاعری بے عمل اور بے حرکت کی طرف لے جاتی ہے۔

ترقی پسندوں کی طرف سے اقبال پر شدید نکتہ چیں کی حیثیت سردار جعفری نے اختیار کی۔ ترقی پسند نظریہ سازی کا کام آخر حسین رائے پوری اور احتشام حسین نے انجام دیا تھا۔ لیکن ان نظریات کی روشنی میں اقبال کا مفصل امتحان سردار جعفری نے کیا اور انھیں تقریباً ہر جگہ ناکام پایا۔ اپنی کتاب ”ترقی پسند ادب میں سردار جعفری نے لکھا ہے کہ اقبال کی شاعری میں زندگی بخش اور نرمیے رجحانات ملے مگر انھیں شاعر کیا ہوا ذخیرہ اندوز نہیں ہوا۔

کمال مل گئے ہیں۔ ان کے یہاں انفرادیت اور ہیرو پرستی کا وہ بوڑھا تصور ہے جو علی الاخر فنا شیت بن جاتا ہے۔ ان کا فلسفہ تعزیب کا رتوں کی پشت پناہی کرتا ہے۔ ان کی درویشی، قلندری، شاہینی، حیثیت ہمارے کام کی نہیں ہے۔ سردار جعفری نے یہ ضرور کہا کہ اقبال بڑے شاعر لیکن چھوٹے فلسفی ہیں لیکن وہ اس بات کو نظر انداز کر گئے کہ ان کا نام نہاد فلسفہ ان کی شاعری سے برآمد ہوتا ہے اور اگر ”فلسفہ“ چھوٹا ہے تو شاعری چھوٹی بھی ہوگی اور چھوٹی بھی۔

شروع کے ترقی پسندوں میں صرف عزیز احمد نے اقبال کی مدافعت کی۔ لیکن فیض کی طرح انھوں نے بھی اقبال شاعر کا دفاع نہیں کیا بلکہ اقبال فلسفی کو سراہا اور اس میں ترقی پسند عناصر تلاش کیے۔ اپنی کتاب ”ترقی پسند ادب“ میں انھوں نے لکھا کہ ”اقبال نے سائنس اور مشینی صنعت کی مخالفت نہیں کی ہے ... کسی قدیم مذہبی نظام کی طرف رجعت کا پیغام اقبال نے کبھی نہیں دیا ... جس چیز کی طرف اقبال بار بار توجہ مبذول کرتے ہیں ... اسلامی روح تمدن ہے اور لطف یہ ہے کہ یہ روح تمدن دنیاوی اور معاشی اصولوں کی حد تک تقریباً بائبل وہی ہے جو اشتر کی جمہوریت کے نام سے موسوم ہے ... اقبال کا مومن ... دراصل سوویٹ روس کے انسان جدید ہے بہت قریب ہے“ وغیرہ وغیرہ۔ عزیز احمد نے کتاب کے کئی صفحے اقبال کے فلسفہ اور سیاست کی تشریح میں اور یہ ثابت کرنے میں صرف کیے ہیں کہ اقبال اگرچہ کمیونسٹ پارٹی کے باقاعدہ رکن ہونے کے اہل نہ تھے لیکن ہم سفر fellow traveller ضرور تھے۔ لیکن عزیز احمد کی یہ کوشش زیادہ سرسبز نہ ہوئی۔ کیوں کہ آزادی اور تقسیم کے بعد ہندوستان میں ترقی پسند سیاست اقبال کو ناپسند کرتی تھی اور احتشام صاحب نے ۱۹۵۱ یا ۱۹۵۲ میں اپنے ایک انگریزی مضمون میں انھیں ناقابل فہم یا پریشان کن Laaffling شخصیت کہا کیوں کہ ان کی شاعری سے مغر نہ تھا، لیکن ان کا ”فلسفہ“ انھیں قبول نہ تھا۔ اقبال فلسفی کا طویل سایہ ہماری ادبی تنقید پر بھوت کی طرح مسلط رہا۔ احتشام صاحب کی تنقیدی فکر میں جو پیچ موضوع کو مقدم کرنے کی وجہ سے پڑ گیا اس کا تجزیہ خلیل الرحمن غلپی نے بڑی خوبی سے کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

احتشام صاحب مواد کو تکنیکی اور حسی تجربے سے الگ کر کے اسے سادہ اور اکہری صورت میں دیکھتے ہیں اور شاعر کو نثری منطق کے پیمانے پر رکھ کر اس کی ماہیت یا افادیت کو تسلیم کرتے ہیں ...

صرف مواد کو ماہیت دینے اور مواد کو بھی اپنا سادہ اور اکہری صورت میں دیکھنے کے سبب وہ ہرادیو شاعر کے ساتھ مساوات کا برتاؤ کرتے ہیں ... شاعر اور متشاعر اعلیٰ درجے کے تخلیق کار

اور ادا درجے کے تک ہندو سب ایک محفل میں بیٹھے نظر آتے ہیں۔

پھر شکل یہ آپڑی کہ ہندوستان میں اقبال کو معمارِ پاکستان اور دو قوی نظریے کا بانی تصور کیا گیا ایسے زمانے میں اقبال کی تعریف کرنا اور دین کی آزمائش سے گزرتا تھا جس کی تاب ہم میں سے اکثر کو نہ تھی۔ ہندوستان پاکستان میں دو چار لبرل نقاد مثلاً وقار عظیم اور آل احمد سرور اقبال شاعری کی بات کرتے رہے ہر آنے لوگوں میں عابد علی عابد نے اقبال کے کلام میں مصالح بدائع تلاش کرنے کی مشقت اٹھائی۔ لیکن جب سیاست بدلی اقبال کو ہندوستان میں بحال rehabilitate کیا گیا تو پھر وہی فلسفی جن شاعر گندہ کہتا ہوا جاگ اٹھا۔ فرق صرف یہ تھا کہ اب اقبال کو انسان تھیں کے بجائے انسان دوست، اینٹی نیشنل کی جگہ نیشنل اور اسیانیت پرست کی جگہ انقلابی کہا جانے لگا۔ چنانچہ سردار جعفری جو اقبال کو فاشی اور بورژوا اور اسیانیت پرست کہتے تھے، اب یوں رقم طراز ہوئے:

سرباہ اور منت کی کش کش اور غلام اور سامراجی ممالک کے باہمی ٹکر اڑنے میں
صدی کو ایک عظیم رزمیرہ صدی بنا دیا ہے۔ اقبال کی شاعری کی بلند آہنگی میں اس رزمیرہ
کے طبل جنگ کی آوازیں شامل ہیں۔۔۔

انقلاب سے مراد وہ تبدیلی ہوئی جو معاشی اور طبقاتی رشتوں کو بدل دے گی۔ یعنی ایک
بھر پور معاشی، سماجی اور سیاسی تبدیلی جو اشتراکیت کی منزل کی طرف رہنمائی کر رہی تھی
اور اقبال نے پہلی بار اپنی شاعری میں انقلاب کا لفظ اس تبدیلی کے لیے استعمال کیا۔۔۔

اقبال کے ترقی پسند پرستاروں اور اسلام پسند یا مسلمان پسند پرستاروں کے خیالات میں انقلاب
کے باوجود ہم آہنگی واقعی حیرت انگیز ہے۔ دونوں اپنے اپنے قصیدے کی بنیاد اقبال کے سیاسی یا فلسفیانہ
افکار پر رکھتے ہیں۔ دونوں کے یہاں شاعری ضمنی اور تھوڑی بہت شرمندہ کرنے والی چیز ہے۔ لیکن اس
سے زیادہ حیرت انگیز بات ترقی پسند تنقید کے رویے میں وہ تبدیلی ہے جو اقبال کے انہیں افکار کے
سلسلے میں پیدا ہوئی جن کو وہ مطعون کر چکے تھے۔ سردار جعفری، جو اہر لال نہرو کے حوالے سے اقبال کو
آج بہت بڑا ہندوستانی قوم پرست بھی ثابت کرتے ہیں اور اشتراکی سیاسیات و معاشیات سے بھی
ان کو ہم آہنگ پاتے ہیں۔ حالانکہ آزادی کے بعد ہندو پاک دونوں ملکوں میں اشتراکی پارٹیاں انہیں
قوی حکومتوں کے عتاب میں رہیں جن کی سیاسی رہبری میں سردار جعفری کے مطابق اقبال کا بھی حصہ
تھا۔

اقبال کے نقادوں کے اس چھوٹے سے گروہ میں، جو اقبال شاعر کو مرج کرتا ہے، وقار عظیم اور

آل احمد سرور کے علاوہ اسلوب احمد انصاری اور گوپی چند نارنگ کے نام بھی ہیں لیکن اسلوب احمد انصاری پر بھی فلسفی اقبال یا مردومس اقبال کا اثر غالب ہے۔ وہ اس بات سے کنارہ کش نہیں ہو سکتے کہ اقبال کی ”شاعری کو ان کی فلسفیانہ فکر سے علاحدہ نہیں رکھا جاسکتا“ اگر اس خیال کو یوں بیان کیا جائے کہ اقبال کی شاعری ہمارے لیے اس وجہ سے قیمتی ہے کہ ان کے فلسفیانہ افکار ہمارے لیے قیمتی ہیں تو شاید اسلوب صاحب کو اتفاق نہ ہو گا۔ لیکن ان کے بیان کا منطقی نتیجہ یہی ہے۔ اول تو یہی بات مشتبہ ہے کہ اقبال کی شاعری میں فلسفہ نام کی کوئی چیز بھی ہے۔ لیکن اس میں جو کچھ بھی ہے وہ شاعری کے حوالے سے ہی زندہ ہے۔ برگساں یا لٹشے یا ہما شتا ہوں یا نہ ہوں اقبال کی شاعری (جس حد تک وہ شاعری ہے) پھر بھی موجود رہے گی۔ کسی شعر کو غیر شعری حوالوں کی مدد سے سمجھنے کی کوشش اسی وقت روا ہے جب اس حوالے کے بغیر شعر ناقابل فہم رہے۔ مثلاً ”صبح یا سوانحی حوالے یا کسی لفظ کے کوئی مخصوص معنی جو شاعر کو معلوم رہے ہوں ان چیزوں پر تفحص کرنا تو سمجھ میں آتا ہے لیکن ”مسجد قرطبہ“ اگر اس لیے اہم یا اچھی نظم ہے کہ اس میں برگساں یا کسی اور کے خیالات کا انعکاس ملتا ہے تو میں اس کو نظم ماننے سے انکار کرتا ہوں۔ فن پارے کی خوبی یا پہچان یہ بھی ہوتی ہے کہ اس کا بدل ممکن نہیں ہوتا۔ اگر مجھے برگساں یا لٹشے پڑھنے سے بھی وہ حاصل ہو جائے تو اقبال میں ملتا ہے تو میں بے تکلف اقبال کو بالا سے طاق رکھ دوں گا۔ کیونکہ برگساں یا لٹشے کا فلسفہ اپنی اصل میں برگساں یا لٹشے ہی کے یہاں ملے گا۔ اقبال کے یہاں نہیں۔ اگر میں رو لین تافہ کا دل وادہ ہوں تو اقبال کی طرہ دوڑوں گا کہ دیکھوں برگساں یا لٹشے کی منظوم شکل کیا ہوتی ہے۔ لیکن یہاں مجھے مایوسی ہوگی کیونکہ اقبال کی شاعری میں برگساں وغیرہم کا فلسفہ مجھے منظوم شکل میں نظر نہ آئے گا۔ ”فلسفی“ اقبال کے وکیل کہیں گے کہ اقبال کی شاعری برگساں یا کسی اور فلسفی کی منظوم شکل نہیں ہے بلکہ ان کے یہاں کئی فلسفیوں اور مفکروں کے خیالات کا جوہر یا عکس یا اثر ملتا ہے۔ اس طرح ان کی شاعری میں نئی طرح کا لطیف پیدا ہو جاتا ہے۔ وہ کہیں گے کہ اقبال کی شاعری ان مفکرین کی تحریروں کا بدل نہیں ہے لیکن اگر آپ ان مفکروں کے حوالے سے اس شاعری کو پڑھیں گے تو اس کا صحیح لطیف (ایکم سے کم ایک نئی طرح کا لطیف) حاصل ہو گا۔ یہ بات بالکل صحیح ہے لیکن اس میں بعض خطرات بھی ہیں جن کو ”فلسفی“ اقبال کے وکلا تقریباً ہمیشہ نظر انداز کر جاتے ہیں۔ سب سے پہلا خطرہ تو یہ ہے کہ جہاں آپ نے کسی فلسفے کا مطالعہ شروع کیا، آپ اس کے صحیح یا غلط ہونے کے سوال میں الجھ جاتے ہیں اور جب آپ شاعری کو فلسفے کے حوالے سے پڑھتے ہیں تو اس میں بھی فلسفے کے صحیح یا غلط ہونے کے حوالے سے خوبی یا خرابی کا حکم لگاتا

شروع کر دیتے ہیں۔ حالاں کہ فلسفے کا صحیح یا غلط ہونا شاعری کے صحیح یا غلط (یا اچھے یا بُرے) ہونے کی دلیل نہیں ہوتا۔ بعض نعتاً مثلاً گزیم ہف کہتے ہیں کہ کسی نظم کے معنی محض اس حوالے (یعنی خیال) میں نہیں ہوتے جو اس میں بیان ہوتا ہے، بلکہ نظم کے معنی ایک کثیر البقمت پیچیدہ ڈھانچے کا حکم رکھتے ہیں۔ یہ نظریہ ان نظریات سے بہر حال بہتر ہے کہ نظم کے معنی کو اس خیال سے کوئی علاقہ نہیں ہوتا جو نظم میں بیان ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خیال سچا ہو یا جھوٹا، صحیح ہو یا غلط، شعر کی سچائی یا اس کا صحیح بن اس سے متاثر نہیں ہوتا۔ فلسفے کی صحت یا عدم صحت کو مطلق ماننا (یعنی شعر کی خوبی یا خرابی کو بھی فلسفے کی صحت یا عدم صحت کا تابع ٹھہرانا) شعر اور فلسفے کو ایک ہی شے فرض کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ شعر اور فلسفہ دو الگ الگ چیزیں ہیں ورنہ بہت سارے فلسفہ شاعری سے، اور تقریباً ساری شاعری فلسفے سے خالی کیوں ہوتی؟ دوسرا معاملہ یہ ہے کہ کسی فلسفے کے بارے میں آج تک یہ طے نہ ہو سکا کہ وہ کس حد تک صحیح ہے، بلکہ یہ بھی طے نہیں ہو سکا ہے کہ وہ صحیح ہے بھی کہ نہیں۔ لہذا جس چیز کی صحت، عدم صحت خود ہی مختلف فیہ ہو اس کو شاعری کی خوبی یا خرابی کا معیار ٹھہرانا کہاں کی ایمانداری ہے؟ اس بات کی وضاحت کے لیے اقبال کی ہی ایک نسبتاً سادہ لیکن انتہائی خوب صورت نظم کی مثال نامناسب نہ ہوگی۔ ایک فلسفہ سید زادے کے نام“ میں وہ کہتے ہیں۔

ہے فلسفہ زندگی سے دوری انجام خرد ہے بے حضوری

ہیگل کا صدف گیرے خالی ہے اس کا طلسم سب خیالی

ان اشعار کی خوب صورتی بیان کرنا توضیح اوقات ہے لیکن اگر اس پر فلسفیانہ نقطہ نظر سے تنقید کی جائے تو دونوں شعر بڑی حد تک غلط اور اس وجہ سے خراب ٹھہریں گے۔ کیوں کہ ظاہر ہے کہ تمام فلسفے پر یہ الزام کہ وہ زندگی سے دوری ہے قطعاً غلط ہے۔ فلسفے کا وجود ہی اس وجہ سے ہوا کہ انسانوں نے زندگی اور اس کے سرچشموں کو سمجھنا چاہا۔ انجام خرد کو بے حضوری کہا جاسکتا ہے لیکن شرط یہ ہے کہ ایسے کسی وجود یا ایسی کسی حقیقت کا ہونا ثابت کیا جاسکے جس کی حضوری ممکن ہے۔ ممکن ہے وجدان، الہام، وحی کے ذریعہ ایسی حقیقت کا وجود ثابت ہو سکے۔ لیکن جب آپ فلسفیانہ نقطہ نگاہ سے گفتگو کریں گے تو فلسفیانہ دلائل (نہ کہ وجدان، الہام، وحی وغیرہ) کی ضرورت ہوگی۔ ہیگل کے صدف کو گہر سے خالی کہنا ان تمام لوگوں کو بُرا یعنی غلط معلوم ہوگا جو اس کے کسی بھی حد تک پیرو ہیں (ان میں ترقی پسند بھی شامل ہیں) اس کے فلسفے کو طلسم کہنا تو انہیں زہری لگے گا اور اس کو خیالی بتانا تو ان لوگوں کے لیے کفر کی معراج ہوگی۔ یعنی فلسفیانہ بیانات کی حیثیت سے

یہ اشعار غلط یا کم سے کم مشتبہ ہیں۔ لیکن شعر پھر بھی اچھے ہیں۔ بشرطیکہ ان کی مشتبہ فلسفیانہ حیثیت کی بنا پر انہیں رد نہ کر دیا جائے۔ ثابت یہ ہوا کہ کسی نظم کی فلسفیانہ حیثیت اس کی شاعرانہ حیثیت پر کوئی اثر نہیں ڈالتی۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ فلسفیانہ حیثیت کو پرکھنے اور پھر اس کی اساس پر شعر کی تقدیر کی اساس رکھنے کا لالچ ایسا ہے کہ اس سے کوئی بچا نہیں سکا ہے اس لیے عافیت اسی میں ہے کہ فلسفیانہ حیثیت کو نظر انداز کر کے ہی شعر کی تعین قدر کی جائے۔ یہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ زیادہ تر برہمنی شاعری میں کوئی اس قسم کا فلسفیانہ یا مفکرانہ رنگ ہوتا ہی نہیں کہ جس کی فلسفیانہ سچائی یا جھوٹائی کے پیچھے پڑنا ضروری ہو۔ تعجب یہ ہے کہ تجربہ اور احساس کی حد تک تو تمام نقاد فلسفیانہ سچائی یا جھوٹائی کی بحث کو نظر انداز کر دیتے ہیں لیکن جہاں کہیں بھولے سے بھی شاعر نے ذرا ”مفکرانہ“ ہنج اختیار کیا کہ سب لوگ پہنچے جھاڑ کر اس بات کے پیچھے پڑ جاتے ہیں کہ ان ”فلسفیانہ افکار“ کی چھان بین کیوں کر ہو۔ یعنی جب شاعر نے ظاہر اظہار پر تجربہ یا احساس پر مبنی شعر کہا جیسا کہ یہ شعر ہے، میر سے

سورنگ وہ ظاہر ہو کوئی نہ جاگہ سے گیا دل پر جو میرے چوٹ تھی طاقت نہ لایا ایک میں
تو ہم لوگ اس بحث میں نہیں پڑتے کہ اس سورنگ ہستی کی فلسفیانہ حقیقت کیا ہے اور نہ یہ پوچھتے ہیں
کہ دل پر جو چوٹ پہلے ہی سے پڑی تھی اس کی تاریخی یا مفکرانہ اصلیت کیا ہے۔ یوں تو یہ شعر بھی اپنی
اصل میں فلسفیانہ اور مفکرانہ ہے۔ لیکن چون کہ اس کا اسلوب اقبال کے عمومی اسلوب کی طرح ظاہری
فلسفیانہ قسم کے انداز پر نہیں تعمیر کیا گیا ہے اس لیے نقاد حضرات اس پر فلسفے کی موٹا گانیوں سے
باندھتے ہیں۔ لیکن جہاں انھوں نے اقبال کو سنا کہ وہ کہتے ہیں، عشق کی تقویم میں ایسے زمانے بھی ہیں
جن کا کوئی نام نہیں تو وہ جھٹ Serial time اور temporal time اور cosmic time
اور spiritual time وغیرہ کا ذکر شروع کر دیتے ہیں۔ وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ فلسفیانہ
شاعری اگر کوئی چیز ہے بھی تو اس کی ماہیت اتنی سطحی اور اکہری نہیں ہوتی کہ فلسفے کی دوچار اصطلاحوں
سے واقفیت یا فلسفے کے بعض اسالیب سے ظاہری مشابہت اس کے لیے کافی ہو۔

ہمارے یہاں شاعر کو پیغمبرانہ مرتبہ دینے کی کوشش شاعری کے لیے مقرر ثابت ہوئی۔ لیکن
لوگوں نے اس کی پروا نہ کی۔ وہ سمجھتے رہے کہ شاعر کو پیغمبرانہ مرتبہ دے دیا جائے تو اس کی عزت دار
مستحکم ہو جائے گی۔ وہ یہ بھول گئے کہ شاعر کا مرتبہ اس کی شاعری کو نظر انداز کر کے متعین کیا جائے
تو الٰہی الآخر شاعر کا ہی نقصان ہوتا ہے کیوں کہ شاعر کو سماج میں جیسے کا حق اس وجہ سے ہے کہ وہ

شاعر ہے، اس وجہ سے نہیں کہ وہ پیغمبر ہے۔ ہر کسے راہر کار سے سافند کے مصداق پیغمبر کا تقابل اور ہے، شاعر کا تقابل اور۔ جس طرح کسی پیغمبر کے لیے یہ باعث افتخار نہیں کہ اسے شاعر کہا جائے اسی طرح کسی شاعر کے لیے یہ باعث افتخار نہیں کہ اسے پیغمبر کہا جائے۔ یہ اور بات ہے کہ بعض اوقات شاعر میں پیغمبرانہ شان اور پیغمبر میں شاعرانہ شان بھی آجاتی ہے۔ لیکن اس سے ان دونوں کی حقیقت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ تمام اچھے شاعر اس بات سے واقف تھے۔ اقبال بھی اس نکتے سے پوری طرح آگاہ تھے۔ انھوں نے شاعر ہونے سے جا بجا انکار عمل محض ایک رد عمل کے طور پر کیا۔ جب انھوں نے دیکھا کہ نام نہاد زبان و بیان کے اجارہ داران کو شاعر نہیں مانتے تو انھوں نے عافیت اسی میں سمجھی کہ خود ہی شاعری سے برأت کا اظہار کر کے اپنے پیچھے پورے اور کم فہم نکتہ چینیوں کا منہ بند کر دیں مشکل بلکہ مصیبت یہ ہوئی کہ فلسفہ اور پیغام طرازی کے بھوکے بھیرے جو شروع ہی سے تاک میں لگے ہوئے تھے، موقع دیکھ کر بالکل سامنے آ گئے اور اقبال شاعر کو قبال فلسفی کی کھال اوڑھا کر اڑا لے گئے۔

بے چارے تجار کے بارے میں اثر صاحب کا یہ جملہ بہت مشہور اور مقبول ہوا کہ اُردو ادب میں ایک کیٹس پیدا ہوا تھا جسے ترقی پسند بھڑیے اٹھا لے گئے۔ یہ جملہ تراشنے والے اور اس کو قبول کرنے والے ترقی پسند، مجاز اور کیٹس کی حقیقت سے کس قدر بے خبر تھے اس کا اندازہ کیٹس کی مندرجہ ذیل نظم سے ہو سکتا ہے جس کی خبر نہ مجازیوں کو ہے نہ ترقی پسندوں کو، کیوں کہ ان دونوں کے لیے کیٹس کا نظریہ شعر اور تصور شاعر، جو شاعری اور شاعر دونوں کے خالص شاعر مرتبہ پر مبنی ہے، سم قاتل کا حکم رکھتا ہے۔ اس نظریے میں نہ بھولی بھالی سستی عشقیہ ”رومانیت“ ہے اور نہ فلسفہ و پیغام وصول پیشنے والی انقلابیت۔ نظم ملاحظہ ہو:

شاعر کی پہچان

شاعر کہاں ہے؟ مجھے دکھاؤ، دکھاؤ
شعر و فن کی اسے دیو لو، تاکہ میں اسے جان سکوں، پہچان سکوں۔

شاعر وہ شخص ہے جو ہر انسان کے برابر ہے۔
 چاہے وہ بادشاہ ہو یا قبیلہٴ مفلساں کا غریب ترین فرد
 یا چاہے اور کوئی بھی شے عجیب ہو، افلاطون اور بوزنہ کے درمیان۔
 شاعر وہ شخص ہے جو چڑیوں کی تمام جبلتوں تک پہنچنے کی راہ
 ڈھونڈ لیتا ہے، چڑیا چاہے نخی پدی ہو یا عقاب ہو۔
 اس نے شیر بر کی دھاڑ سنی ہوتی ہے۔
 اور وہ ان تمام باتوں کو بیان کر سکتا ہے۔
 بر شیر اپنے مردانہ، سنگ نما گلے سے جن کا اظہار کرتا ہے۔
 اور جیتے کی چیخ بھی اس کے لیے بولتی اور غفلتوں سے معمور آتی ہے۔
 اور اس کے کانوں پر یوں اثر انداز ہوتی ہے۔

گویا مادری زبان ہو۔ (۱۸۱۸)

یعنی کیٹس کی نظریں شاعر سب کچھ ہوتا ہے، لیکن تجربہ، ہم احساسی اور تخیلی حقیقت کی روحانی پہچان
 کی سطح پر۔ وہ بادشاہ بھی ہے، افلاطون بھی ہے، ذہنی حیثیت سے پس ماندہ، نیم مخبوط الحواس شخص
 بھی، غریب بھی اور امیر بھی۔ وہ فطرت کے مظاہر کو اس طرح پڑھ لیتا ہے (چاہے وہ جابرانہ، قاہرانہ
 اور خوف انگیز ہوں یا نرم و نازک اور لطیف) گویا وہ اس کی مادری زبان ہوں۔ یہ صفت سب بڑے
 شاعروں میں ہوتی ہے۔ اس میں اقبال، غالب، رومی، حافظ، کیٹس، کسی کی تخصیص نہیں۔
 فلسفیانہ مسائل کو سمجھنا یا ان کو بیان کرنے پر قادر ہونا شاعر کے لیے ضروری نہیں۔ زندگی اور انسان
 اور خود اپنے اندرون کو سمجھنا، اور اس کی حقیقت بیان کرنے پر قادر ہونا یقیناً ضروری ہے۔ دیکھیے
 ہوف منسٹال hofmannsthal نے کیا عمدہ کہا ہے:

وہ سامان جن سے خواب بنتے ہیں، ہم ایسے ہی ہیں
 اور خواب گہری راتوں میں تمام شب اپنی آنکھیں کھولتے ہیں۔

.....
 وہ ہمارے اندر ہیں اور کبھی ختم نہیں ہوتے۔

لے ہوف منسٹال کا یہ مصرعہ کیپیٹر سے مستعار ہے۔

جیسے کھڑکی بند کرے میں غیر مرئی انگلیاں۔

ہمارے وجود کا اندرون ترین ان کا چرخہ اور گرگھاسے۔

کوئی شخص، کوئی شے، کوئی خواب، یہ تینوں ایک ہیں۔

شاعر کا مرتبہ یہ ہے کہ وہ ہم کو خواب دیکھنا سکھاتا ہے یہ ہمیں کہ وہ ہمارے ہاتھ میں سپاہی کی تلوار یا حجام کا استریا جلوس باز کا جھنڈا رکھ دیتا ہے۔ اقبال کے ساتھ زیادتی بھی ہوئی کہ وقتاً فوقتاً ان کو فلسفہ باز، لٹھ باز، تلوار باز کم کر ہم نے سمجھا کہ ان کی تعظیم کر رہے ہیں۔

لیکن یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ کیا اقبال کے وہ تمام مطالعے اور تجزیے غیر ضروری ہیں جن میں اقبال کے فلسفیانہ افکار سے بحث کی گئی ہے؟ کیا ہم کسی نظم کا خلاصہ اس طرح بیان کر سکتے ہیں کہ اس میں نظم کو وہ تصورات بالکل نظر انداز ہو جائیں؟ مثلاً یہ کیوں کر ممکن ہے کہ ہم خضر راہ کا مطالعہ کریں اور ان تمام باتوں کو نظر انداز کر دیں جو وطنیت، قومیت، زندگی، آمریت، سرمایہ داری وغیرہ کے بارے میں ہیں؟ اور اگر ہم ان باتوں کو نظر انداز نہیں کر سکتے تو پھر ان منکروں کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتے جن کے خیالات کا پر تو اقبال پر پڑا ہے۔

اس خیال یا سوال میں بنیادی غلط فہمی یہ ہے کہ نظم میں بیان کردہ خیالات کچھ ایسی چیزیں ہیں جن کا وجود نظم کے باہر بھی ہے۔ یعنی نظم محض منظوم خیالات کا نام ہے، یعنی نظم ایک شے ہے اور اس میں شامل خیالات ایک اور شے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ محض غلط ہے۔ نظم ایک نامیاتی وجود رکھتی ہے، جس طرح ایک پھول نامیاتی وجود رکھتا ہے، جس طرح یہ ممکن نہیں کہ آپ پھول کا رنگ الگ کر لیں، خوش بو الگ کر لیں وغیرہ اور یہ دکھائیں کہ اس پھول میں اتنا رنگ ہے، اتنی خوش بو ہے وغیرہ۔ اسی طرح یہ بھی ممکن نہیں کہ آپ نظم کو منظوم خیالات فرض کر سکیں اور دکھائیں کہ اس میں خیالات اتنے ہیں اور نظم اتنی ہے۔ لہذا جب نظم اور اس میں بیان کردہ خیالات کو الگ الگ نہیں کر سکتے تو خیالات کا مطالعہ نظم سے الگ نہیں ہو سکتا۔ نظم کا مطالعہ کرتے وقت خیالات کی تفصیل میں جانا غلط نہیں، لیکن خیالات کا تفصیل میں جانا اور نظم کو محض ظرف فرض کرنا تنقیدی مطالعہ نہیں۔ اسلوب احمد انصاری کی کتاب ”اقبال کی تیرہ نظمیں“ یہ فرض کر کے تو لکھی گئی ہے کہ یہ سب نظمیں شاعرانہ قدر و قیمت رکھتی ہیں لیکن ان نظموں کے خیالات کو واضح کرنا اور اس بات کو واضح نہ کرنا کہ ان خیالات کی اہمیت ہمارے لیے اسی وقت اور اسی حد تک ہے جب انہیں نظم کے اندر فرض کیا جائے، اقبال کے ساتھ تھوڑی بہت زیادتی ہے۔ پھر بھی اقبال کے بارے میں یہ رویہ اس زبردستی سے بہت

بہتر ہے جو نظریہ اور فلسفہ پرست نقادوں نے ان پر روا رکھی ہے۔ دیکھیں اقبال زلفہ اعدا سے کب نکلتے ہیں۔

اس مضمون کا خاکہ اس وقت تیار کیا گیا تھا جب نومبر ۱۹۷۷ء میں دہلی میں منعقد ہونے والے بین الاقوامی سمینار میں ایک انگریزی مضمون پڑھنے کی دعوت مجھے ملی تھی۔ موجودہ مضمون پڑھنے کی نوبت نہ آئی۔ انگریزی خاکے کو اردو میں مفصل کر کے موجودہ صورت بنی ہے۔ اس عرصہ میں حامدی کاشمیری کی کتاب ”غالب اور اقبال“ اور ایک نوجوان شاعر صفا کا ایک مضمون رسالہ ”آہنگ“ میں بھی میری نظر سے گذرا۔ مجھے یہ دیکھ کر بڑی تعزیت ہوئی کہ ان دونوں حضرات نے اقبال کی شاعرانہ حیثیت کو ضرب لگانے والے نقادوں کے خلاف اپنے اپنے طور پر احتجاج کیا ہے۔ خدا کرے یہ تحریریں زندانِ فلسفہ سے اقبال کی رہائی کا پیش خیمہ ثابت ہوں۔

نظیر اکبر آبادی کی کائنات

میں یہ بات شروع ہی میں واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ میں نظیر کو بڑا شاعر نہیں سمجھتا۔ اچھا شاعر بھی نہیں سمجھتا۔ وہ ایک اہم، دل چسپ اور لائق مطالعہ شاعر ضرور ہیں لیکن اچھی یا بڑی شاعری ان کے دائرے سے باہر ہے۔ شاید انھوں نے شاعری کو سنجیدگی سے بڑا نہیں، یا شاید بڑا لیکن وہ فی نفسہ اچھی یا بڑی شاعری پر قادر نہیں تھے۔ ایسا نہیں ہے کہ ان کے یہاں اچھی نظمیں یا چھ شعر نہیں ملے۔ نظیر شاعر ضرور تھے، یعنی شاعری ان کے یہاں ملتی ہے۔ اچھے شعر اور بعض اچھی نظمیں مل جاتی ہیں۔ لیکن میں کسی شخص کو اچھا یا بڑا شاعر اسی وقت کہہ سکتا ہوں جب اس کے کلام کا خاصہ حصہ (بڑا حصہ کی شرط نہیں) اچھی یا بڑی شاعری کی ضمن میں آتا ہو۔ یا پھر بہت ہی تھوڑا کلام قابل لحاظ ہو، لیکن وہ تھوڑا اس قدر زبردست، عظیم الشان، معنی خیز اور باریک ہو کہ کیفیت، کیت پر حاوی ہو جائے۔ اس حساب سے میں حاتم، آتش اور نظیر کو اچھے شاعروں کی فہرست میں نہیں رکھ سکتا۔ کیوں کہ ان کے یہاں اچھی شاعری کا عنصر بہت کم ہے۔ (مقدار اور کیفیت دونوں لحاظ سے) اس حساب سے میں مصحفی کو اچھا شاعر سمجھتا ہوں کیوں کہ مقدار اور کیفیت دونوں لحاظ سے ان کے یہاں ایسے اشعار اتنی تعداد میں مل جاتے ہیں کہ اچھا کلام، معمولی کلام یا خراب کلام پر حاوی ہو جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ حاتم اور نظیر دونوں مصحفی سے زیادہ اہم شاعر ہیں۔ حاتم کی اہمیت زیادہ تاریخی ہے لیکن نظیر کی ایک حیثیت اور بھی ہے۔ اگر وہ نہ ہوتی تو میں ان کے بارے میں اظہار خیال کر کے وقت نہ ضائع کرتا۔ نظیر اہم شاعر ہیں۔ آتش اور مصحفی نہ ہوتے تو اردو شاعری میں کوئی بڑا خلا محسوس نہ ہوتا۔ نظیر نہ ہوتے تو یقیناً ایک خلا محسوس ہوتا۔ محض اس وجہ سے نہیں کہ نظیر نے مختلف شعرا کو براہ راست یا بالواسطہ متاثر کیا بلکہ اس وجہ سے بھی کہ ہماری

تو حیثیت کے بعض پہلوؤں کا اظہار جو محض نظیر کے یہاں ہوا ہے، تشبیہ و جورہ جاتا۔ یہ افتخار کم نہیں ہے۔ لیکن اتنا بھی نہیں ہے کہ صرف اس کے بل بوتے پر نظیر کو اچھایا بڑا شاعر کہہ دیا جائے۔ قطب الدین باطن اور احتشام صاحب نے نظیر کے بارے میں جو بھی کہا ہو اور شیفتہ نے جو بھی نہ لکھا ہو، نظیر کے ساتھ انصاف کبھی نہیں کیا گیا۔ سب سے بڑی بے انصافی ترقی پسندوں نے کی، یعنی انھیں عوامی شاعر کہہ دیا، کیونکہ ان کے یہاں میلے شیلوں، بازی گروں، رنڈیوں کا جھگڑا ہے اور کچھ اور گہری کے بچے، بھارے اور شعبہ باز، جنمائی سیر کرنے والے اور والیاں دھو میں مچاتے نظر آتے ہیں۔ شاعری کی اہمیت یا خوبی کا سب سے کم حصہ اس بات میں ہے کہ اس میں بھیڑ بھار لگتی ہے۔ موضوعات کی کثرت سے زیادہ موضوعات کو برستے کا تنوع شاعر کی اصلیت کا پول کھولتا ہے۔ فیض کی مثال سامنے کی ہے۔ وہ بہت اچھے شاعر ہیں۔ لیکن جو چیز ان کو بڑا شاعر بننے سے روکتی ہے، وہ یہی ہے کہ ان کے موضوعات محدود ہیں اور ان کو برستے میں ان کے یہاں کوئی تنوع بھی نہیں ہے۔ جوش اور فراق کے یہاں موضوعات کی کثرت ہے، لیکن وہ ان کو شاعرانہ طور سے برت نہیں پاتے۔ مہترانی اور جامن والی اور شمع خانقاہ اور جوانی کی یاد اور انقلاب کا شور و شر اور کسان اور غروب آفتاب اور مہبوط آدم، جوش کے یہاں کیا نہیں ہے؟ ویسے ہی فراق کے یہاں بھی کس مال کی کمی ہے؟ نام نہاد فلسفیانہ نظر، ورڈز ورثہ کی نقل میں اپنے ”رومانی“ اور ذہنی ارتقا کی داستان ”عوامی“ معاملات، حسن و عشق کی واردات، فطرت کا حسن؛ سب کچھ موجود ہے۔ لیکن نہ فراق بڑے شاعر ہیں نہ جوش۔ ان کے مقابلے میں درد اور میر انیس کے یہاں موضوعات کا قحط ہے۔ لے دے کر دہی دو چار باتیں، وہی دس پانچ واقعات، لیکن دونوں بڑے شاعر ہیں۔ یہی دلیل اس بات کو ثابت کرنے کے لیے کافی ہے کہ موضوعات کا تنوع اپنی جگہ پر اچھی چیز ہے۔ لیکن وہ بڑی شاعری کا ضامن نہیں ہو سکتا۔ ٹیکسیر کی بات چھوڑ دیجیے، ”ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جے“ کے مصداق ٹیکسیر کے یہاں وہ سب کچھ ہے جو دوسروں کے یہاں ہے۔ اور ایسا بھی بہت کچھ ہے جیسا اور جتنا دوسروں کے یہاں نہیں ہے۔ عام حالات میں موضوعات کی رنگارنگی اور ہمہ گیری ایک خوش گوار تاثر ضرور پیدا کرتی ہے لیکن زیادہ تر بڑے شاعر تھوڑے بہت ہی موضوعات میں الٹ پھیر کر پوری کائنات سمود دیتے ہیں۔ ایٹ نے بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ فن کبھی اس معنی میں ترقی نہیں کرتا کہ جو بعد میں

آئے ، وہ پچھلے سے اچھا ہی ہو۔ یہ ضرور ہوتا ہے کہ شاعری کا مشمول ہمیشہ با سکل ایک سائیں رہتا۔ اسی لیے اُس کا مسورہ یہ ہے کہ ایمان دار نقاد کو چاہیے کہ وہ شاعر نہیں بلکہ شاعری کی تنقید کرے۔ وہ کہتا ہے کہ نچختہ اور پوری طرح ترقی یافتہ شاعر اور خام یا معمولی شاعر میں یہ فرق نہیں ہوتا کہ اول الذکر کو آخر الذکر کے مقابلے میں ”کچھ زیادہ“ باتیں کہنا ہوتی ہیں بلکہ یہ کہ ترقی یافتہ اور نچختہ کا شاعر کے یاس جو ذریعہ اظہار ہوتا ہے وہ زیادہ باریکی سے تکمیل یافتہ ”finely perfected“ ہوتا ہے اور اس میں بہت ہی خاص یا بہت ہی متنوع محسوسات کو نئے نئے میل combinations کی شکل میں داخل ہونے کی آسانی ہوتی ہے۔

لہذا کلیم الدین ہوں، سلیم احمد ہوں یا محمود ہاشمی یا احتشام حسین، سب اس غلطی یا دھوکے میں ہیں کہ اگر شاعر ایک رنگارنگ اور بھرپور شخصیت کی شکل میں سامنے آتا ہے تو وہ بڑا شاعر بھی ہے۔ اگر بھرپور اور مکمل شخصیت کی شرط نگائی جائے تو بودلیر سے لے کر ٹی ایس ایلیٹ اور وردے لے کر اقبال تک، بہت سے شاعروں کی شاعری مشتبہ قرار دینا ہوگی۔ نظیر اکبر آبادی اپنی وسعت اور کثرت اور بے تکلفی اور ذہانت کی بنا پر اکثر نقادوں کو مغلوب کر لیتے ہیں اور اس حد تک وہ یقیناً صد ہا شاعروں سے مختلف اور ان سے زیادہ لائق مطالعہ قرار پاتے ہیں لیکن وہ نقاد کس کام کا جو سطحی جھماکوں اور دھماکوں میں اتانگم ہو جائے کہ دھویں اور چمک کے تیچھے دیکھنے سے قاصر رہے؟ سانی سطح پر نظیر ایک دل چپ شاعر ہیں لیکن ان کا دماغ اس قدر چھوٹا اور ان کا تجربہ اس قدر محدود ہے کہ ان کا تنوع ہی تھوڑی دیر کے بعد وبال جان بن جاتا ہے۔ شاعری کی ایک خوبی بلکہ پہچان یہ بھی ہے کہ وہ بار بار آپ کو اپنی طرف واپس بلاتی ہے۔ اس تجربے کو تنقیدی زبان میں نہیں ادا کیا جاسکتا لیکن یہ بات مسلم ہے کہ بعض بعض شاعری ایسی ہوتی ہے کہ اس کو ایک دوبارہ پڑھ کر لطف اٹھائیے، پھر لغاف خالی ہو جاتا ہے۔ اس کی طرف دوبارہ دیکھنے کی تمنا بھی نہیں ہوتی اور اگر دوبارہ دیکھے تو کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ اچھی شاعری آپ کو بار بار اپنی طرف کھینچتی ہے۔ اس کا خزانہ کبھی خالی نہیں ہوتا۔ جو شعر یاد ہو چکے ہوتے ہیں ان کو بھی دوبارہ پڑھیے تو نئے معلوم ہوتے ہیں۔ معنی کی کوئی نئی جہت، تجربے کی کوئی نئی سمت، احساس کا کوئی نیا رنگ دکھائی دے جاتا ہے اور جو شعر یا نظمیں یاد نہیں ہوتیں ان کو دیکھ کر دوبارہ دریافت اور نئی دریافت

دونوں عمل رونما ہوتے ہیں۔ یہ کیفیت میراجی کے یہاں ہے۔ فیض کے یہاں نہیں ہے۔ راشد کے یہاں ہے، سردار کے یہاں نہیں ہے۔ قافی کے یہاں ہے، (اگرچہ قافی بہت چھوٹے شاعر ہیں۔ لیکن ہیں اصلی شاعر) جگر، جوش، اصغر، یگانہ، آرزو، حسرت، فراق وغیرہ کے یہاں نہیں ہے۔ موخر الذکر فہرست کے شعرا کو دوبارہ پڑھتا ہوں تو اپنے اوپر افسوس سا ہوتا ہے کہ پہلے یہ لوگ کیوں اتنے اچھے لگتے تھے۔ نظیر تو خیر مجھے کبھی بہت اچھے نہیں لگے۔ لیکن اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ میں جس نسل اور عمر کا ہوں اس کے بچوں کے گلے سے نظیر کو زبردستی اتارا گیا تھا کہ دیکھو: یہ عوامی شاعر ہے، بڑا شاعر ہے، اس کے اشعار میں ہندستان کی روح بولتی ہے، اودھ کا دل دھڑکتا ہے وغیرہ۔ ورنہ ایمان کی بات یہ ہے کہ نظیر ایک دل چسپ اور مزے دار شاعر ہیں۔ مجھے ان سے شکایت نہیں کہ وہ زبان اور اسلوب کی پیش تر نزاکتوں کو نظر انداز کیوں کرتے ہیں۔ مجھے ان سے یہ بھی شکایت نہیں (بعض لوگوں کو اب بھی یہ شکایت ہے اور پہلے تو عام تھی) کہ وہ اکثر عامیانہ، مبتذل، سوقیانہ اور بازاری ہو جاتے ہیں (بلکہ اسی میں تو ان کا زیادہ تر لطف ہے، اس کو میں کیسے برا کہوں) مجھے شکایت یہ ہے کہ وہ زبان کو محض ایک سطح پر برتتے ہیں۔ ان کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے لیکن تنوع نہیں یعنی ان کے یہاں الفاظ نئی نئی شکلیں نہیں اختیار کرتے، نئے نئے معنی نہیں اوڑھتے۔ وہ فارسی کے ماہر ہیں اور ”ویسی“ یعنی ہندی اور بولی والے الفاظ پر بھی پورا تصرف رکھتے ہیں لیکن وہ الفاظ کو محض جمع کر دیتے ہیں، ان کو متحرک نہیں کرتے، جدیلیتی نہیں بناتے۔ وہ فہرست سازی کے ذریعے مرعوب کر دیتے ہیں، لیکن فہرست محض فہرست رہ جاتی ہے۔ اس میں سے ایک دو چار لفظ کم ہو جائیں تو مصرع مجرد نہیں ہوتا کیوں کہ الفاظ صرف محدود معنوی حکم رکھتے ہیں۔ ان کے دماغ میں اتنی تیزی بھی نہیں ہے کہ وہ ہمیشہ تو نہیں اکثر رعایتِ لفظی کا محدود لیکن مسترد لطف پیدا کر سکیں۔ مثال کے طور پر ریختی کو دیکھیے کہ معنی، تجربہ، مشاہدہ کوئی ایسی جہت نہیں جو اس میں ملتی ہو۔ لیکن ریختی گو شعرا محض اس وجہ سے دل چسپ نہیں کہ انھوں نے عورتوں کی بولی بھولی کو محفوظ کر لیا ہے، یا یہ کہ وہ قبل از بلوغ کی سطح کا دماغ رکھنے والوں کی جنسی گدگداہٹ کا عمل انجام دیتے ہیں۔ ریختی گو شعرا اس وجہ سے بھی دل چسپ ہیں کہ وہ زبان کو چونچال اور خلاقانہ طرح سے بھی برت لیتے ہیں۔ وہ رعایتِ لفظی کے امکانات سے واقف ہیں۔ مثال کے طور پر میں شعر دیکھیے:

انشاء: باجی کہتی ہیں کہ ایک مردوے پر غش ہے تو
مفت ایسا بھی کسی شخص پہ بہتان ہو، نوج
رنگین:

دل سے مٹگی یاد نہ مرزا تراب کی
گوئیاں یہ عشق خاک میں مجھ کو ملائے گا

جان صاحب:

ماٹھا دکھا، نہ خون بہا، ناف ٹل گئی
ایام کی خسرانی سے گدی نکل گئی

تعجب ہے کہ جو لوگ بہو بیٹیوں کو رختی پڑھنے سے منع کرتے تھے وہ بھی نظیر کی دھما چو کر دی
میں اس قدر مجھ ہو گئے کہ انھوں نے یہ غور نہ کیا کہ رختی میں زبان کا استعمال نظیر کے مقابلے
میں کہیں زیادہ تخلیقی ہے۔ ان اشعار کی وضاحت میں تفصیل کا موقع نہیں۔ لیکن چند
باتوں پر غور کیجیے: انشا کے شعر میں متکلم بہ ظاہر کسی شخص پر عاشق ہونے کے بہتان سے خود
کو بری کر رہی ہے لیکن ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ متکلم کسی ”مردوے“ پر غش نہیں ہے۔
شاید کسی ہم جنس پر عاشق ہے۔ دوسرے مصرع کا ”شخص“ متکلم کے لیے بھی ہے اور
اُس شخص کے لیے بھی جس کے حوالے سے بہتان لگایا جا رہا ہے۔ بنیادی بات یہ نہیں ہے
کہ متکلم کسی پر غش ہے بلکہ یہ کہ متکلم ”مردوے“ پر غش نہیں ہے۔ خود ”غش ہونا“ کا
مجاورہ ”عاشق ہونے“ کے مفہوم میں دل چپ ہے۔ رنگین کے شعر میں رعایتیں واضح ہیں
”مرزا تراب“ اور ”خاک“، ”خاک“ اور ”مٹ جانا“۔ جان صاحب کے شعر کے بارے
میں یہ معلوم نہ بھی ہو کہ یہ داجد علی شاہ کی سلطنت کے انتزاع کے حوالے سے کہا گیا تھا تو
بھی اس کا لطف واضح ہے۔ نظیر کی پرواز عام طور پر بس اس طرح کے شعر دل تک محدود
ہے:

منہ میں طمانچے، چھاتی میں گھونسا، کمر میں لات
کیا کیا ہوئیں، یہ مجھ پہ عنایاتیں، ٹھیک ٹھیک

میں ایک اپنے یوسف کی خاطر عزیزو! یہ ہستی کا سب کا رواداں بچتا ہوں

بس جام نگوں سے بے راحت نہ طلب کر یاں بادہ نہیں، باد یہ پیائی ہے کم بخت

دل کی بے تابی نہیں ٹھیرنے دیتی ہے مجھے دن کہیں رات کہیں صبح کہیں شام کہیں

کر چرپاں سے نہ پری رویوں کی تخیل یہ لوگ جو ملتے ہیں تو دل کی کششوں سے

پہلے شعر میں خفیف سی خوبی یہ ہے کہ ”منہ“ چھاتی اور کمر کی مناسبت سے طمانچہ، گھونسا اور لات استعمال کیے ہیں اور عنایات کی جمیع الجمع ”ویسی“ قاعدے سے بنا کر اپنی آزادہ روی کا ثبوت دیا ہے، حالاں کہ ”عنایاتیں“ میں کوئی ایسی خوبی یا اس کی کوئی ایسی محنویت نہیں ہے جو ”عنایات“ سے پوری نہ ہو جاتی ہو۔ دوسرے شعر میں البتہ ”عزیزو“ کے استعمال میں رعایت لفظی کی ایک نئی جلوہ گری ہے، ورنہ معنی کے اعتبار سے یہ شعر بھی کہیں دور نہیں لے جاتا۔ تیسرا شعر جامی کے اس مشہور شعر سے مستعار ہے۔

آسمان جام نگوں داں کرنے عشرت تہی ست
بادہ جستن از تہی ساغر نشان اہلہی ست

نظیر نے ”بادہ“ اور ”بادیہ پیائی“ اور روایت کے لاجواب استعمال کی وجہ سے شعر کو نیا حسن بخش دیا ہے۔ مضمون پامال ہے، جو کچھ خوبی ہے وہ جاتی پہلے ہی پیدا کر چکے ہیں کہ آسمان ایک جام واژگوں ہے۔ جامی کا لہجہ معلمانہ اور پیشہ دارانہ ہے، دوسرے مہرے نے معنی کی توسیع نہیں کی۔ نظیر ”بادہ“ اور ”بادیہ“ کی رعایت لاکر اور خالی جام کو بادیہ میں اٹھنے والی خاک وغیرہ سے پر تصور کر کے پھر ”کم بخت“ کا دو جہت لفظ رکھ کر دیکوں کہ بادیہ پیائی اور مخاطب دونوں کے لیے مناسب ہے) جامی سے بہت آگے نکل گئے ہیں۔ کوئی تعجب نہیں اگر غالب نے نظیر اور جامی دونوں سے استفادہ کیا ہو۔

بے عشرت کی خواہش ساتی گردوں سے کیا کیجے
لیے بیٹھا ہے اک دو چار جام واژگوں وہ بھی

غالب کے یہاں معنی کی جہتیں اور بھی نادر اور رعایتیں اور بھی انوکھی ہیں۔ ہونہی چاہیے۔ لیکن نظیر کا شعر پھر بھی اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے۔ افسوس کہ نظیر نے کم شعروں پر اتنی توجہ صرف کی۔ چوتھے شعر کی دل کشی اس وقت تک رہتی ہے جب تک استعارے کی بنیاد پر قائم ہوئے شعروں کا خیال نہیں آتا۔ یہ غالب کا محبوب موضوع ہے، دو چار شعر ذہن میں آتے۔

ہوں بدحشت انتظار آوارہ وشت خیال اک سفیدی مارتی ہے دودھے چشم غزال

ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

سایہ میرا مجھ سے نکل دور بھاگے ہے اسد پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھیرا جٹ ہے

خدا یعنی پدر سے ہسرباں تر پھر سے ہم در بدر ناقابل سے

غالب کی آوارہ گردی، زمین، آسمان، خدا، تقدیر! سب کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ نظیر صرف ایک سادہ سا بیان قائم کر کے رہ جاتے ہیں۔ آخری شعر میں ”کشتوں“ کا استعمال غیر رسمی اور دل چسپ ہے کیوں کہ خلاف محاورہ ہے، ورنہ شعر میں معلماں اور تہدیدیں رنگ ہے جو پہلے مصرع میں بہت زیادہ نمایاں ہے۔ اگر دوسرے مصرع میں کوئی تمثیل ہوتی، (جیسا کہ سبک ہندی کے شعر کا طریقہ تھا) تو بھی معلماں رنگ نبھ جاتا۔ صائبؒ

مشوار زیر دست خویش ایمں در زبردستی

کہ خون شیشہ را نوشید جام آہستہ آہستہ
صائب کا پورا شعر اخلاقی تعلیم پر مبنی ہے۔ لیکن دوسرے مصرع کی تمثیل نے معلماں رنگ کو بہت دور کہیں روک دیا ہے۔ اس کے برخلاف نظیر کا شعر عاشقانہ ہے لیکن تمثیل (یعنی تشبیہ) استعارہ، تعلیل پر مشتمل کوئی بیان جو مثالیہ ہو اور جو شعر میں کہی ہوئی بات یاد دعوے، یا مشاہدے کی تصدیق کرے، کے نہ ہونے کی وجہ سے عاشقانہ کیفیت شعر سے مفقود ہو گئی ہے پوری ردیوں کی تسخیر پر تیر کو سینے۔

کیا پری خواں ہے کہ راتوں کو جگاٹے ہے تیر
 شام سے دل جگر و جان جلاتا ہے میاں
 اس بات سے قطع نظر کہ نظیر کو دل کی کششوں پر اعتماد ہے اور تیر ”دل جگر و جان“ ہر رات
 جلاتے ہیں لیکن پری سخر نہیں ہوتی۔ بنیادی بات یہ ہے کہ نظیر نے تبلیغ اور تیر نے تجربہ بیا
 کیا ہے۔ نظیر جب تجربہ بیان بھی کرتے ہیں تو وہ محض ایک سطح تک رہ جاتے ہیں یعنی وہ تجربے
 کی اوپری سطح کو کرید کر لطف اندوز ہو لیتے ہیں۔ اس کی پچیدگیاں اور باریکیاں اس کے پیچ
 خم اور مستور معنویتوں سے انھیں کوئی علاقہ نہیں ہے۔

اس کے رخسار کی صباحت میں شور ہے خال کا ملاحت میں
 حسن کو دیکھ لے دلِ ناداں ورنہ پڑ جائے گا قباحت میں
 ہو گئے جو مقیم کوئے بستاں پھر نہ آئے کبھی صباحت میں
 مطلع میں ”صباحت“ اور ”ملاحت“ کی جامد منطق ہے، معنویت کی طرف کوئی سعی نہیں۔
 دوسرے شعر میں بھی ”حسن“ اور ”قباحت“ کا توازن ہے (حسن و قبح) لیکن الفاظ میں
 تخلیقی زور نہیں اس لیے معنویت کا بھی پتا نہیں۔ تیر کو بھی یہ کھیل بہت آتے تھے لیکن
 ان کو ہمیشہ معنی کی تلاش رہتی تھی، اس لیے وہ محض لفظی توازن نہیں بلکہ معنوی تناؤ بھی خلق
 کرنے پر قادر تھے۔ تیر کا جب جی چاہتا تو وہ صرف لفظی کھیل کو دہرا کرتا اور جب وہ بخیر
 ہوتے تو الفاظ کے ساتھ ساتھ معنی کے توازن کی بھی سبیل کر لیتے تھے۔ مثلاً آخری شعر کے سامنے
 تیر کا مشہور شعر رکھ کر دیکھیے۔

گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر
 میں تیر تیر کر اس کو بہت پکارا

تیر نے ذاتی بیان اور واحد غائب کا صیغہ ملا کر پورا افسانہ بنا لیا ہے۔ نظیر کے یہاں
 بھی جمیع حاضر (ہم) کو مقدر فرما کر کہتے ہیں۔ لیکن نظیر کو بے بتاں میں مقیم ہونے سے زیادہ کی
 استعداد نہیں رکھتے۔ شعر میں کسی قسم کا اسرار نہیں۔ تیر کے یہاں سراسر اسرار کی کار فرمائی ہے۔
 گلی میں جا کر سو گیا (خوابیدہ ہو گیا) یا غائب ہو گیا، یا کہیں اور جا مرا، یا وہیں مر گیا، یا از خود رفتہ
 ہو گیا۔ طرح طرح کے امکانات ہیں۔ کال را کہ خبر شد خبرش باز نیامد کی صحیح تفسیر صرف تین لفظوں
 میں کر دی ہے۔ ”گیا سو گیا“ اگر یہ اعجاز سخن نہیں تو تمام شاعری کو اس ہے۔ دوسرے مصرع

میں ایک اور عجیب لطف ہے۔ میر نام ہے۔ لیکن ممکن ہے کہ گلی میں پہنچ کر کچھ اور نام ہو گیا ہو پھر ”میر میر“ پکارنے کا نتیجہ معلوم — وہ شخصیت ہی نہیں، وہ شخص ہی نہیں، نام کے بھی گنہ گار کیوں ہو؟ لیکن ”میر“ امر کا صیغہ بھی ہے۔ بہ معنی ”مر جا“۔ اگرچہ اردو میں یہ اس طرح مستقل نہیں لیکن بالکل معدوم بھی نہیں ہے۔ مشہور ہے کہ میر سوز نے جب اپنا تخلص ”میر“ سے بدل کر ”سوز“ رکھا تو یہ مقطع کہا:

پہلے کہے تھے میر میر پر نہ موتے ہزار حیف
اب جو کہے ہیں سوز سوز یعنی سدا جلا کرو

لہذا اس بات کا بھی ہلکا سا شبہ موجود ہے کہ گلی میں غائب ہو جانے سے تو مر جانا بہتر تھا۔
نظیر کا شعر اس طرح کی نزاکتوں سے بالکل تبرک ہے۔

نظیر کے یہاں الفاظ کی فراوانی فوراً متوجہ کرتی ہے۔ لیکن یہ فراوانی جوش کی نام نہاد قادر الکلامی سے زیادہ نہیں۔ ایک لطیف یاد آیا: ایک بار مرحوم مسعود حسن رضوی ادیب کے سامنے جوش صاحب نظیر کبیر آبادی کی تعریف کر رہے تھے۔ مسعود صاحب نے مسکرا کر کہا۔ آپ بھی کس کی تعریف کر رہے ہیں۔ نظیر سے اچھا شاعر تو ہم آپ کو سمجھتے ہیں! یہی اصلیت بھی ہے جیسا کہ میں نے اوپر اشارہ کیا ہے۔ نظیر الفاظ کی صرف فہرست تیار کرتے ہیں۔ اس فہرست میں سب الفاظ ناگزیر نہیں ہوتے اور بعض تو صرف ”زور بیان“ کے لیے بڑھائے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ زور بیان، قصیدے اور مرثیے کی صفت ہے۔ لیکن دونوں اصناف کے بڑے شعرا کے یہاں آپ زور بیان کو زور معنی سے الگ نہیں کر سکتے۔ وہ الفاظ جو معنی میں اضافہ نہ کرتے ہوں ان کے ذریعے بیان میں سطحی زور تو آ جاتا ہے لیکن الفاظ کے پوری طرح کا گرنہ ہونے کی بنا پر ”شاعری“ کا تقاضا نہیں پورا ہوتا بلکہ شاعری کی جگہ خطابت یا تبلیغ کا دور دورا ہو جاتا ہے۔ اس نکتے کو سمجھنے کے لیے میں میر انیس اور نظیر کے چند مشہور بند نقل کرتا ہوں۔ میر انیس کا مرثیہ ہے: ”آمد ہے کربلا کے نیستان میں شیر کی“ اس میں تلوار کی تعریف میں کہتے ہیں:

دل سوز، شعلہ خو، شرر انداز، جال گداز
لشکر کش و شکست رسان و ظفر نواز
خوں خوار و کج ادا و دل آزار و سر فراز
حاضر جواب، تیز طبیعت، زباں دراز

سج اس کی ہے پسند جہاں، گو سچی نہ ہو
مستوق پھر نہیں ہے، جو اتنی کجی نہ ہو

پشتہ وہ اس کا اور وہ باریکی خمیر
کس بل میں بے مثال، اصالت میں بے نظیر
جنگ آزما، خراج ستانندہ، ملک گیر
گیتی نور، بادیہ پیمیا، فلک مسیر
اس کا جلال خلق میں کس پر جلی نہیں
کوچہ وہ کون سا ہے جہاں یہ جلی نہیں

اب نظیر کو ملاحظہ کیجیے، پھر دونوں کا تجربہ پیش کرتا ہوں۔

کیوں جی پر بوجھ اٹھاتا ہے، ان گونوں بھاری بھاری کے
جب موت کا ڈیرا آن پڑا، پھر دو نے ہیں بیوپاری کے
کیا ساز جڑاؤ، زرزور، کیا گوٹے تھان کساری کے
کیا گھوڑے زین سنہری کے، کیا ہاتھی لال عساری کے

سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا، جب لا د چلے گا بنجارا

مغزور نہ ہو تلواروں پر، مت پھول بھرے ڈھالوں کے
سب پٹا توڑ کے بھاگیں گے، منہ دیکھ اجل کے بھالوں کے
کیا ڈبے موتی، ہیروں کے، کیا ڈھیر خزانے مالوں کے
کیا بچے تاش مشجر کے، کیا تختے شال دو شالوں کے

سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا، جب لا د چلے گا بنجارا

کیا سخت مکاں جڑاتا ہے، کم تیرے تن کا ہے پلو لا
تو ادب کے کوٹ اٹھاتا ہے، دل گور گڑھے نے منہ گھولا
کیا رینی، خندق، رند بڑے، کیا برج کس گورا انمولا
گر ٹھہ، کوٹ، رہ کھل، توپ، قلعہ، کیا شیشہ دار واد رگولا

سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا، جب لا د چلے گا بنجارا

(بنجارا نامہ)

بادی النظر میں فطر کے یہاں الفاظ کا وہ ریلا ہے کہ اچھے اچھے نقاد بہ جانتے بعض معنوی خوبیاں اور باریکیاں بھی ہیں، میں ابھی ان کا ذکر کروں گا۔ فی الحال میرا نیس کو دیکھیے۔ میں مصرع مصرع اٹھاتا ہوں۔

دل سوز، شعلہ خو، شرر انداز، جاں گداز

سب الفاظ عمومی طور پر ایک طرح کے ہیں۔ فطر کے یہاں بھی یہی کیفیت (بڑی حد تک) موجود ہے۔ لیکن الفاظ کا آپسی ربط اور ان میں تدریجی زور اور اس کے ساتھ ساتھ شروع اور آخر کا توازن ان کی حد تک پہنچا ہوا ہے۔ پہلا فقرہ دل سوز اور آخری فقرہ جاں گداز (دل جان) سوز، گداز) بیچ کے دونوں ٹکڑے (شعلہ خو، شرر انداز) شعلہ، شرر۔ خو، انداز) مناسبت کا حسن اور پھر معنی میں ایک جہت کی طرف اشارہ؛ کہ ایک میں سوز ہے تو دوسرے میں گداز۔ شرر انداز کے معنی شرار برسانے والی بھی ہیں اور شرر کا انداز یعنی خور کھننے والی بھی۔ پورا مصرع اس طرح ماقبل اور مابعد کے الفاظ میں پیوست ہے کہ فہرست سازی کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ صفات برائے صفات، نہرہ کردات کا اظہار اور ایک حرکتی عمل بن جاتی ہیں۔

لشکر کش و شکست رسان و ظفر نواز

لشکر کشی بضم کاف پڑھیے تو معنی ہوتے: لشکر کو مار ڈالنے والی؛ بفتح کاف پڑھیے تو معنی ہوتے: لشکر کشی کرنے والی؛ یعنی تلوار خود لشکر کے برابر ہے یا لشکر کی سربراہی کر رہی ہے۔ ایک ہی لفظ دشمن اور دوست دونوں کا کام دے رہا ہے۔ لشکر کشی ہو یا لشکر کو مار ڈالنے کا عمل ہو، دونوں کا نتیجہ جگر گدازی ہے، دشمن کا جگر خوں سے پانی ہو جاتا ہے اس طرح پچھلے مصرع سے ربط قائم ہو گیا۔ کشیدن، کھینچنا، رسانیدن، پہنچانا، کھینچنا اور پہنچانا، یعنی کش اور رسان کا ربط ظاہر ہے۔ لیکن کھینچ کر پہنچانے کے بعد ایک عمل اور بھی ہے۔ تلوار دشمن کو کھینچ کر شکست تک پہنچاتی ہے یا لشکر کو کھینچ کر ساتھ لے جاتی ہے اور دشمن کو زک پہنچاتی ہے۔ جب منزل آگئی تو ظفر سے ہم کناری ہوتی ہے اور چوں کہ تلوار خود چل کر، یعنی لشکر کو کھینچتی ہوئی ظفر تک پہنچی ہے تو گویا وہ ظفر کو نواز رہی ہے، اس پر کرم کر رہی ہے کہ وہ اس تک پہنچی۔

کلاہ گوشہ دہنقاں بہ آفتاب رسید

کے برعکس منظر پیدا ہو گیا۔ شعلہ خوئی اور دل سوزی کے باوجود وہ ظفر کو نوازتی ہے، یعنی اس

میں اداے معشوقانہ بھی ہے۔ پھر دیکھیے :

خون خوار دج ادا و دل آزار و سرفراز

جب اس میں اداے معشوقانہ ہے تو پھر وہ خون خوار اور کج ادا بھی ہوگی۔ جن کی جانیں گداز ہوئی ہیں، ان کے لیے خون خوار اور بناوٹ میں ٹیڑھی ہونے کی وجہ سے کج ادا، کیونکہ جس کی کاٹ سیدھی نہیں پڑتی وہ دل کو آزار پہنچاتی ہے؛ ان لوگوں کے بھی دلوں کو جو اس کی ادا کے کشتہ نہ ہوتے۔ وہ سرفراز ہے کیوں کہ کٹے ہوئے سران کی نوک پر بلند ہوتے ہیں وہ سرفرازیوں بھی ہے کہ معشوق کی طرح مغرور ہے، کسی کے سامنے جھکتی نہیں۔ معشوق کا استعارہ قائم ہوتے ہی میرانیس کا تلازمہ خیال ایک اور رخ اختیار کرتا ہے :

حاضر جواب، تیز طبیعت، زباں دراز

یہ سب صفات معشوق کی ہیں لیکن تلوار کی بھی صفات یہی ہیں۔ جب غنیم کا حملہ ہوتا ہے تو وہ جواب دینے میں چست اور حاضر ہے، طبیعت کی تیز ہے (دل آزار پہلے ہی کہ چکے ہیں) اور تلوار چونکہ زبان کی طرح لمبی نوکیلی ہوتی ہے اس لیے زبان دراز بھی ہے۔ چار مصرعے پورے ہوتے ہوتے تلوار کا تلوار پن اور معشوق کی خون خواری ہم آہنگ اور یک جہت ہو جاتے ہیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ میرانیس کے لیے تلوار کی چمک اور تیزی میں کہیں کوئی خفیف سا جھبی لطف بھی موجود ہے۔ یہ بات اگلے مصرع میں اور کھل جاتی ہے۔

سج اس کی ہے پسند جہاں، گو سچی نہ ہو

فارسی الفاظ استعمال کرتے کرتے اچانک تضاد پیدا ہوتا ہے اور سج کا لفظ (بمعنی سجاوٹ اور بہ معنی وضع قطع) استعمال کر کے سچی کے ساتھ ایہام تناسب کی صنعت در آتی ہے معشوق کی کجی، تلوار کا ٹیڑھا پن، اس کی کج ادائی یعنی خون ریزی اور ظلم کا شوق، سب بے پردہ ہو جاتے ہیں؛ جب بند ختم ہوتا ہے :

معشوق پھر نہیں ہے جو اتنی کجی نہ ہو

معشوق اور کجی میں پھر ایہام تناسب ہے۔ ملحوظ رہے کہ ایہام تناسب کی صنعت مجرد ایہام سے بدیع تر اور بلیغ تر ہوتی ہے، کیونکہ اس میں ان لفظوں کے درمیان ایک ربط بھی ہوتا ہے جن پر ایہام برتا جاتے۔ صاحب حدائق البلاغۃ شمس الدین فقیر نے سورۃ رحمن کی ایک آیت میں ایہام تناسب کا ورود دکھایا ہے اور لکھا ہے کہ ایہام تناسب میں دو لفظوں کی ضرورت

ہوتی ہے: ”دو معنی را بہ دو لفظ ذکر نمایند و یکے ازاں دو لفظ دو معنی داشته باشد و معنی دوش را کہ غیر مقصود بود، با معنی لفظ اول تناسب یافتہ شود“ یعنی ایہام تناسب محض ایہام کے مقابلے میں مشکل تر اور لطیف تر ہوتا ہے۔ میر انیس نے تلوار یعنی معشوق کی کجی اور سچ و سچ کا ذکر کر کے گویا اس کی ذات کے اکیلے (تلوار کے لوسے کے لیے بمعنی اکیلے) کا لفظ بولتے ہیں، ہونے کا سامان کر دیا ہے۔ چنانچہ اگلا بند جو بہ ظاہر کسی اور طرح کی نہرست پر مشتمل ہے، دراصل تلوار یعنی معشوق کی ذات یعنی نسل کی اصالت کا ذکر کرتا ہے، لہذا وہ پچھلے بند سے پوری طرح مربوط ہے:

پشتہ وہ اس کا اور وہ باریکی خمیر

پشتہ یعنی تلوار کا پچھلا حصہ؛ لیکن پشت بمعنی صلب یعنی لفظ اور ذات کا اشارہ موجود ہے جو لفظ خمیر سے متعکف ہوتا ہے۔ تلوار کے فولاد کو جتنی بار گرم کر کے ٹھنڈا کرتے ہیں وہ اتنی ہی لچک اور مضبوط ہوتی ہے۔ اسے خمیر کی باریکی کہتے ہیں۔ خود لفظ خمیر میں نامیاتی نموکا شائبہ ہے۔ اس طرح تلوار کی ملک گیری اور اس کی معشوقی کا استعارہ آگے بڑھتا ہے:

کس بل میں بے مثال، اصالت میں بے نظیر

کس بل بھی جسمانی استعارہ ہے اور اصالت تلوار اور معشوق دونوں کے لیے مناسب ہے۔ اب تلازمے کا رخ پھر تلوار کی خوں خوار اور جنگ جو یا نہ صفت کی طرف ہونے والا ہے اس لیے اصالت کا لفظ استعمال ہوا ہے جو علا خاندان والوں یعنی جبری لوگوں کی صفت ہے۔ اصالت کے معنی ہیں اکیلے ہونا، اور یہ بات مشہور ہے کہ اکیلے لوگ جبری اور بے خوف ہوتے ہیں۔ دوسری طرف یہ بھی ہے کہ معشوق کے اکیلے ہونے کا مفہوم یہ ہے کہ وہ اصلی معشوق ہے، یعنی ہر طرح معشوق ہے:

جنگ آزما، خراج ستانندہ، ملک گیر

جنگ آزما یعنی جنگ میں حصہ لینے والا، یا جنگ کو آزمانے والا۔ یعنی لشکر کش اور لشکر کش۔ چونکہ وہ شکست پہنچانے والی (شکست ہال) ہے اس لیے اس کا تضاد یہ ہے کہ وہ خراج لاتی ہے، شکست لے جانا اور خراج لے آنا ایک ہی فعل کے دو پہلو ہیں، معشوق بھی اپنے حسن کی بنا پر خراج عقیدت اور خراج وفا وصول کرتا ہے۔ وصول کرنا اسی وقت ممکن ہے جب ملک فتح ہو جائے اس لیے خراج ستانندہ کے بعد ملک گیر کہا:

گیتی نورد، بادیرہ پیا، فلک مسیر
 فلک گیر یعنی ملکوں کو فتح کرنے والی۔ ظاہر ہے جب وہ ملکوں کو فتح کرتی ہے تو رو سے زمین پر برسر
 بھی کرتی ہوگی۔ اس طرح ملک گیر کے بعد گیتی نورد، پھر زمین سے بادیرہ یعنی میدان اور پھر میدان
 سے فلک کی طرف فطری گزراں ہے۔ فلک مسیر یعنی فلک کی سیر کرنے والی، کیونکہ ملک گیری کی
 صفت کی انتہا یہ ہے کہ برج فلک کو بھی فتح کر لیا جائے۔ تلوار کی فلک مسیری میں، لفظ مسیر
 قرآن میں رسول اللہ کے معجزہ معراج کی یاد دلاتا ہے؛ جہاں مذکور ہے کہ مَجَّانَ الذِّی اُسْرٰی
 بَعْبِدًا (پاک ہے وہ ذات جس نے اپنے بندے کو چلوایا) سیر، مسیر، سار، سیارہ، سب ایک
 قبیل کے لفظ ہیں:

اس کا جلال، خلق میں، کس پر چلی نہیں
 جلال اور چلی میں پھر ایہام تناسب؛ اور لفظ جلال بھی معجزہ معراج کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ چلی کے
 معنی: واضح، کھلا ہوا۔ اس کا متضاد خفی ہے، جس کے معنی ہیں پوشیدہ، تلوار کا جلال، اسی طرح
 چلی ہے جس طرح فلک مسیر تارے کا ہوتا ہے:

کوچہ وہ کون سا ہے۔ جہاں وہ چلی نہیں
 چلی میں ایہام ہے، کیوں کہ چلنا بمعنی سیر کرنا اور چلی نہیں بمعنی تلوار نے اپنا کام نہیں کیا۔ (تلوار چل
 گئی، کوچہ اور خلق میں مناسبت ظاہر ہے، چلی اور چلی میں ایہام صوت ہے۔
 یہ ہیں وہ باریکیاں اور لطیف ربط جو میر انیس نے ان دو بندوں میں پیدا کیے ہیں۔ ایسا
 نہیں ہے کہ یہ بند میں نے تلاش کے بعد برآمد کیے ہوں۔ یہ انیس کا عام انداز ہے۔ وہ لفظ کے
 ہر ممکن امکان کو گرفت میں لاتے ہیں۔ بند کے تمام مصرعوں میں داخلی ربط کا پورا اہتمام اور ان
 کے معانی میں ارتقاء کا پورا خیال رکھتے ہیں۔ مناسبت لفظی و معنوی میں غالب اور (اپنے بہترین
 لمحوں میں) انبیا کے علاوہ ان کا کوئی ہم سر نہیں۔ وہ محض فہرست کی خاطر الفاظ نہیں جمع کر دیتے
 بلکہ یہ دیکھتے ہیں کہ اس فہرست سے جو مکمل تصویر بنتی ہے اس میں پیچیدگی اور تکسلیت کتنی ہے۔
 ایک طرح کے الفاظ یا ایک جنس کے نام جمع کر دینا خود ایک صنعت ہے جسے تنسيق الصفات
 کہتے ہیں۔ لیکن تنسيق الصفات جب تک معنی کی کثرت نہ پیدا کرے محض جوش یا نظیر کی شاعری
 ہے، انیس اور غالب کی شاعری نہیں۔

اب نظیر کو دیکھیے: بظاہر ان کے یہاں الفاظ کا ذخیرہ وسیع ہے۔ ایسی الفاظ کے استعمال

نے نظم میں ایک زمینی اور گھریلو زور پیدا کر دیا ہے، محسوس ہوتا ہے کہ شاعر جن لوگوں سے گفتگو کر رہا ہے ان کی زبان اور فہم کی سطح سے واقف ہے اور پھر بھی اس محدود دائرے میں وہ غیر معمولی میل پیدا کر سکتا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ معنی کے ارتقا کا دور دور تک پتا نہیں۔ بخارا نامہ کے دو بند کہیں سے پڑھ لیجئے، آپ نے گویا پوری نظم پڑھ ڈالی۔ الفاظ کی فہرست معنی کی فہرست نہیں بن پائی۔

کیوں جی پر بوجھ اٹھاتا ہے، ان گونوں بھاری بھاری کے
جب موت کا ڈیرا آن پڑا، پھر دو نے ہیں بیوپاری کے
دوسرا مصرع محض شعر کو مکمل کرنے کے لیے ہے۔ ورنہ یہ خیال مصرع ترجیح (سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاتے گا، جب لاد چلے گا بخارا) میں موجود ہی ہے۔ تیسرے مصرع میں۔
کیا ساز جزاؤ، زیور، کیا گوئے تھان کناری کے
زیور دل اور کپڑوں کے نام نہ گنا کر صرف عمومی صفت بیان کی ہے۔ پہلے مصرع سے ربط قائم ہے۔
لیکن بیچ کا مصرع توجہ کو غیر ضروری طرف لے جاتا ہے۔

کیا گھوڑے زین سنہری کے، کیا ہاتھی لال عماری کے
گھوڑے ہاتھی، سنہری زین اور لال عماری میں ربط ہے اور ان کا ربط پچھلے مصرع سے بھی ہے
لیکن خفیف ہے کیونکہ پورے بند میں کوئی ایک واضح تاثر یا تصویر نہیں بنتی بلکہ مختلف چیزوں کے ذریعے مرفذہ محال لوگوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ اگلا بند پچھلے بند سے مربوط طریقے پر شروع ہوتا ہے، کیونکہ گھوڑے اور ہاتھی کا تعلق جنگ سے ہے۔

مغرور نہ ہوں تلواروں پر، مت پھول بھڑے ڈھالوں کے
پھول اور ڈھالوں میں ضلع کا تعلق ہے (ڈھال پر پھول بنے ہوتے ہیں) لیکن ڈھالوں کے
بھروسے پر پھولنا اور تلواروں پر مغرور ہونا عام بیانات ہیں۔ ان میں استعاراتی یا پیکری ربط نہیں ہے۔

ظ سب پٹا توڑ کے بھاگیں گے مٹھ دیکھ اجل کے بھالوں کے
سواے اس کے کہ ”بھالوں“ کا ذکر ہے، جس کا تعلق تلواروں اور ڈھالوں سے ہے۔ یہ مصرع
ان چاروں مصرعوں میں باطل اسل بے جوڑ ہے۔ اجل کے بھالوں کا مٹھ دیکھ کر پٹا توڑا کر بھاگنے
والے مولشی بھی نہیں ہو سکتے۔ کیوں کہ بھالے سے ذبح کرنا (جس کو ”مخّر“ کہتے ہیں) ہندوستان

میں رائج نہیں۔ لہذا یہ بھی فرض نہیں کیا جاسکتا کہ سپاہیوں کو پٹا بندھے ہوئے مویشیوں سے استعارہ کیا گیا ہے۔

کیا ڈبے موتی ہیروں کے کیا ڈھیر خزانے مالوں کے ظاہر ہے کہ مصرع کا ایک حصہ محض تکرار ہے۔ علاوہ بریں، دولت کا ذکر پچھلے بند میں آچکا ہے، پھر جنگ کے ساز و سامان کا تذکرہ ہے لیکن دولت اور جنگ میں کوئی رشتہ نہیں قائم کیا گیا۔ خزانے مالوں کے ڈھیر، تکراری ہونے کے علاوہ مہمل بھی ہے، کیوں کہ مال بمعنی دولت تو ہے لیکن مالوں کا ڈھیر کوئی زبان نہیں۔

کیا بقیے تاش مشجر کے، کیا تختے شال دوشالوں کے بقیے اور تختے میں ربط ہے۔ تاش اور مشجر کپڑوں کے نام ہیں، شال دوشالے لباس ہیں، اس طرح ربط قائم رکھا گیا ہے۔ لیکن کپڑے اور لباس کو یک جا کرنے کے بجائے صرف لباس یا صرف کپڑے ہوتے تو ربط اور ارتقا میں زیادہ تعلق پیدا ہو جاتا، جیسا کہ میر انیس کا مصرع ہے:

گیتی نورد، باد یہ پیمیا، فلک میر

یہاں الفاظ مربوط بھی ہیں اور ان میں ارتقا بھی ہے۔ نظیر کے یہاں ارتقا کا رنگ نہیں۔

کیا سخت مکاں بنو اتا ہے، کھم تیرے تن کا پولا
لا جواب مصرع ہے، کیونکہ مناسبت لفظی اور مناسبت معنوی ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ سخت مکاں، بدن کا کھمبا (کھم)، جو کہ پولا ہے؛ لیکن دوسرے مصرع میں محض قبر کے گڑھے کے لالچ نے تلازمہ بدل دیا۔

تو اونچے کوٹ اٹھاتا ہے، واں گور گڑھے نے منہ کھولا

کوٹ بمعنی قلعہ، قلعہ اونچا ہوتا ہی ہے، اونچا کوٹ کہنا فضول ہے۔ پھر مکان کے ساتھ تو کھجے کی مناسبت ہے لیکن قلعے کے ساتھ مناسبت نہیں کیوں کہ قلعہ اونچی اور موٹی دیواروں پر، نہ کہ کھمبوں پر قائم ہوتا ہے۔ گور گڑھے کی ترکیب جرات انگیز اور نظیر ہی جیسے غیر رسمی شاعر کا حصہ ہے۔ اس ترکیب کے لالچ میں پورا مصرع کہا اور اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس ترکیب نے مصرع کو زندہ کر دیا ہے۔ حالانکہ گور گڑھے کا منہ کھولنا خیام سے مستعار یا متاثر معلوم ہوتا ہے لیکن پسیر اس قدر زبردست ہے اور قبر کے اڑدے پن کو جس شدت سے بیان کرتا ہے وہ خیام کی دست رس سے باہر ہے۔ رباعی یوں ہے:

آں قصر کہ بہرام در و جام گرفت آہو بچہ کر در و بہ آرام گرفت
 بہرام کہ گوری گرفتہ ہمسہ عمر دیدی کہ چگونہ گور بہرام گرفت
 قبر کا بہرام کو بھیج لینا اور گور گڑھے کا مٹنہ کھولنا، ایک ہی خاندان کے پیکر ہیں؛ حالاں کہ آہو
 بچہ کر در و بہ آرام گرفت ہی سرد، غیر جذباتی اور دردناک لیکن سپاٹ پیکریت کی مثال، نظیر
 اکسبر آبادی کیا، اچھے اچھوں کے یہاں نہیں مل سکتی۔

کیا رینی خندق رند بڑے کیا برج کنگور انمولا

بحیثیت مجموعی یہ مصرع بہت خوب ہے، کیوں کہ تمام الفاظ قلعے کے تناسبات سے ہیں۔ رینی
 (چھوٹی دیوار) کے مقابلے میں خندق اور بڑے رند (اونچی دیوار) کے مقابلے میں برج اور
 کنگورے بہت بر محل ہیں۔ لیکن محض قافیے کی خاطر انمولا لکھ دیا ہے جس کا دور دور تک محل
 نہیں:

گر گڑھ، کوٹ، رہ بکھ، توپ، قلعہ، کیا شیشہ دارو، اور گولہ

اس مصرع میں بھی زیادہ تر الفاظ ایک جنس کے ہیں، اس لیے مصرع کامیاب ہے لیکن قلعے کے
 بارے میں نظیر پہلے ہی کہ چکے ہیں، لہذا مصرع کی افادیت (شعری اعتبار سے) مشکوک ہے۔
 پھر الفاظ کے استعمال کا شوق انھیں دارو (بارود یا کڑی کا تختہ) جیسا عمدہ لفظ تو سمجھا دیتا
 ہے لیکن دارو کے خیال سے وہ شیشہ بھی لاتے ہیں جس کا کوئی خاص مصرع نہیں، سوائے
 اس کے کہ شیشہ کو آئینے کے معنی میں لیا جائے اور آئینہ چونکہ لوہے کے معنی میں بھی استعمال
 ہوتا ہے اس لیے اسے لوہا فرض کر لیا جائے۔ یہ تو جہہ کم زور ہے لیکن جو کچھ ہے، یہی ہے۔

جناب ابو محمد سحر کا خیال ہے کہ اصل میں نظیر نے ”شیشہ“ نہیں بلکہ ”سیسہ“ لکھا ہوگا۔
 اگر ایسا ہے تو دارو (بارود) اور سیسہ (توپ کا گولہ) کی مناسبت قائم ہو جاتی ہے اور یہ مصرع
 کی خوبی ہے۔ لیکن ”سیسہ“ بمعنی ”توپ کا گولہ“ دیکھنے میں نہیں آیا۔ ”دارو سیسہ“ ضرور بولتے
 ہیں۔ بہر حال ”سیسہ“ کی قراءت ”شیشہ“ سے یقیناً بہتر ہے۔

مندرجہ بالا تقابلی مطالعے سے یہ بات صاف ہو گئی ہوگی کہ نظیر کے یہاں الفاظ کا تنوع
 اور کثرت محض مشینی ہے۔ اس میں تخلیقی تنوع اور رنگارنگی بہت کم ہے۔ کثرت الفاظ کے باوجود
 انھیں میرانیس وغیرہ کے مقابلے میں نہیں رکھا جاسکتا اور نہ ان کی طرح کا شاعر کہا جاسکتا
 ہے۔ ممکن ہے موضوعات کی ریل پیل اور عام انسانی تجربات کے مختلف پہلوؤں کی نمائندگی

کی بنا پر نظیر کو پورا آدمی فرض کیا جاسکتا ہو۔ لیکن وہ پورے شاعر تو کیا اچھے شاعر بھی نہیں ہیں کیوں کہ وہ سارے مناظر کو سپاٹ، یک رنگ اور تجربے کی گہرائی سے معرہ دیکھتے ہیں ویسی الفاظ، الفاظ میں تصرف، نئے فقروں کے گڑھنے پر قادر و ماہر ہیں۔ لیکن یہ صفات کم و بیش پرانے قصبہ گویوں کے بھی مل جاتی ہیں۔ ان کے یہاں الفاظ میں تصرف اور نئے میل پیدا کرنے کی جبلت کسی تخلیقی تناؤ کی طرف نہیں لے جاتی۔ تخلیقی تناؤ سے میری مراد یہ نہیں کہ شعر میں بڑی شدت احساس ہو اور اس کو پڑھ کر گھبراہٹ یا خوف یا جوش پیدا ہو جائے تخلیقی تناؤ سے میری مراد صرف یہ ہے کہ شاعر کو الفاظ کی اندرونی کیفیتوں کا علم ہو شعری اظہار کے وقت تین طرح کے امکانات ہوتے ہیں جو مختلف ادوار میں مختلف شعرا کے یہاں نظر آتے ہیں۔ گریہم ہب Graham Hough نے اس کو بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔ وہ کہتا ہے:

ہم کسی ایک شاعر کے غنائی اظہار کو نہ صرف نفسیاتی روحانی ارتقا کا ریکارڈ فرض کر سکتے ہیں بلکہ اسے وہ واقعی اور حقیقی ذریعہ بھی سمجھ سکتے ہیں جس کے ذریعے وہ غنائی اظہار عمل میں آیا ہے۔ نفسیاتی روحانی ارتقا کے اپنے قوانین ہوتے ہیں اور ان کے بارے میں کوئی معمولی حکم بگنا مشکل ہے... لیکن کسی مخصوص طرز میں قائم رہنے کے نتیجے میں آخر کار ایک کرائس پیدا ہوتی ہے... اور ایسی نفسیاتی روحانی رکاوٹ کے صرف تین حل ہو سکتے ہیں: انقطاع ذہنی (طلبی اصطلاح میں) یعنی دماغ کا ماؤٹ ہو جانا اور جنون یا بصیرت اور تجربے کی نسبتاً نچلی سطح پر دوبارہ خود کو مجتمع اور متحد کرنا یا مختلف اور متضاد عناصر کو کامیابی کے ساتھ انفرادیت بخشنا، جس کے ذریعے ایک زیادہ ہمہ گیر تجربہ یا بصیرت کی بلند تر سطح حاصل ہو۔

ظاہر ہے کہ غالب اور بیدل جیسے شعرا تیسری صف میں آتے ہیں اور نظیر کے یہاں پہلی منزل بھی نہیں آتی۔ وہ صرف دیکھ کر خوش ہو لیتے ہیں۔ جلد کو کھرج کر گوشت کا رنگ چمکنا ان کے بس کے باہر ہے۔ ان کی جنسی شاعری بھی محض ہستانوں، رانوں، ہوا چائی، گلے سے لگانے اور خوش خلیاں کرنے سے آگے نہیں جاتی:

اثبات و نفی

۸۵

چمن سا کھل گیا یارو، مرے کوٹھے کے زینے پر
 ہوئی پنکھوں کی مارا مار، گرمی کے پسینے پر
 لگے پھر عیش و عشرت جب تو ہونے اس قریے پر
 کبھی بوسہ، کبھی انگلیا پہ ہاتھ اور گاہ سینے پر
 لگے لٹے مزے کے سنگترے اور بیر آندھی میں
 (آندھی)

گو تم برا نہ مانو، تو ایک بات میں کہوں
 یہ تو کسی کا تم نے چسپاں ہے سنگترا
 تم توڑتی تھیں، آن پڑا اس میں باغباں
 انگلیا میں اس کے ڈرے، چھپایا ہے سنگترا
 (سنگترا)

کیا دل کو ابھی لگتی ہیں، ان خوش قدوں کی، آہ
 یہ پیاری پیاری بولیاں، یہ گاتیں ٹھیک ٹھیک
 منہ میں طمانچے چھاتی میں گھونسا، کمر میں لات
 کیا کیا ہوئی ہیں یہ مجھ پہ عنایا تیں ٹھیک ٹھیک
 (غزل)

ہوں کیوں نہ بتوں کی ہم کو دل سے چاہیں
 ہیں ناز و اداس میں ان کی، کیا کیا راہیں
 دل لینے کو، سینے سے لپٹ کر، کیا کیا
 ڈالے ہیں گلے میں، پستلی پستلی باہیں
 (دُرباعی)

بلراج کوئل نے شاد عارفی کے بارے میں ابھی بات کہی ہے کہ ان کے یہاں جنس کے بیان میں
 چٹخارے کی سی کیفیت زیادہ ہے جس سے محسوس ہوتا ہے کہ شاد عارفی اصلاً جنسی طور پر ایک
 ناآسودہ شخص تھے۔ نظیر اکبر آبادی نے جنسی لذتوں کے تمام پہلوؤں کو برتا ہے لیکن ان کے
 یہاں فوجوان لڑکوں کا ذکر زیادہ ہے اور ان سے چھیڑ چھاڑ، ان کو ورغلائے، ان کو پھسلا کر راہ
 پر لانے کی باتوں کی تکرار جس سے بھے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ نفسیاتی طور پر نامرد تھے اور بانگ

تجربہ کار یا well adjusted لوگوں کی طرح (مثلاً میر کی طرح) جنس کا تصور نہیں کر سکتے تھے عورت کا ذکر کرتے ہی یا نام سنتے ہی ان کے مُہنہ میں پانی آ جاتا ہے اور وہ فوراً معانقے، بوسے وغیرہ کا ذکر کرنے لگتے ہیں اور بے چین ہوا مٹھتے ہیں ۛ

نازیبا، اندازِ نرالا، چتون آفت، چالِ غضب

سینہ بھرا صافِ ستم، اور عجب کا قہر یگانہ ہے
ایسے کم بخت ہوتے، ہاتھ ہالے، یہ بات
ابک دن اس کی کر کے نہ کر بند ہوتے
نہ بولا مُہنہ سے ہرگز، دیکھ کر وہ خوش دی ہری
مگر کچھ کچھ تبسم کی شکر لب سے لگانے
وہ پہنا کرتی تھی انگیا، جو سرخ لاهی کی
لیٹ کے تن سے وہ تر ہو گئی پسینے میں
سراپا موتیوں کا، پھر تو اک گچھا وہ ہوتی ہے

کہ کچھ وہ خشک موتی، کچھ پسینے کے وہ تر موتی
ہالے پاس وہ آیا، تو کھول کر آغوش
یہ چاہا، جاویں ہم اس سے بہ انکسار لیٹ
وہیں وہ دور سرک کر، عتاب سے بولا
ہالے ساتھ، نہ ہو کر تو بے قرار، لیٹ
ہمیں جو چاہیں تو، لپٹیں نظیر اب درنہ
تو چاہے لپٹے سو ممکن نہیں ہزار لیٹ
کلائی ہم نے جو پکڑی پچک گیا ہم دم

وہ اس کے دستِ نزاکت نشان کا تعویذ
وہ کعبِ پا، ہم نے سہلائی ہے، ہے نازک نرم نرم
کیا جتاتی ہے تو اپنی نرمی، اے مخمل ہمیں
یہ اشعار عزلوں کے ہیں، نظموں میں بات اور بھی واضح ہے ۛ

یکایک دیکھ کر مجھ کو، وہ ہنچل نازنین بھری
ادھر میں نے بھی دیکھا خوب اس کو کر کے بے شری
کہوں کیا کیا، میں اُس کی اب نزاکت واہ و زری
ہوئی یاں تک اسے میری نگاہ گرم کی گرمی

کہ دست و پا میں اس کے دیر تک ملی گئی مہندی

(خمسہ دیگر، کلیات صفحہ ۲۱۵)

انگیا کے حسن کی، جو نظر آگئی بھر دک
اک آگ، دل کے بیچ گئی، اس گھڑی بھر دک
سورج کی اب جھمک کہوں، بجلی کی یا چمک
آنکھوں میں میری، صبح قیامت گئی جھمک

سینے سے اس پری کے، جو پردہ الٹ گیا
(مخمسہ دیگر، کلیات صفحہ ۲۲۵)

اس نے بھی میری ضد سے گریہاں لیا تھا چیر
میں نے بھی اس کی کرتی کی پھاڑی کستی و مجیر
پھر تو وہ ہنس کے میرے گلے لگ گئی شریر
آخر اسی بہانے مسلا یا ر سے نظیر
کپڑے بلا سے پھٹ گئے سودا تو پٹ گیا
(مخمسہ دیگر، کلیات صفحہ ۲۲۶)

اس سینے کا وہ چاک ستم، اس کرتی کا تزیب غضب
اس قد کی زینت، تہہ ملا، اس کا فرح جب کا زب غضب
ان ڈبوں کا آزار برا، ان گیندوں کا آسیب غضب
وہ چھوٹی چھوٹی سخت کچیں، وہ کچے کچے سبب غضب
انگیا کی بھر دک، گوٹوں کی جھمک، بندروں کی کساوٹ لوی کہی
(پری کا سراپا)

بار بار ایک ہی طرح کا بیان تقریباً ایک ہی طرح کی زبان میں سنتے سنتے آتا ہٹ بلکہ
گھبراہٹ پیدا ہونے لگتی ہے۔ ”پری کا سراپا“ یہ ایک نظم سب باتیں کہہ دینے کے لیے کافی تھی
اور اس میں کوئی شبہ نہیں کہ یہ اپنی طرح کی اردو میں بے نظیر نظم ہے۔ لیکن مجموعی ردیہ
قبل از بلوغ کی پچھیدہ، داخل بینی اور جذباتی گہرائی یا شدت سے عاری ہونے کی وجہ سے
غیر شاعرانہ اور داستانی ہے۔ میرا خیال ہے کہ نظیر داستان گویا قصہ گو اچھے بن سکتے تھے۔
شاعری ان کے لیے محض تفریح تھی، وہ اس کی بلندیوں اور پچیدگیوں دونوں سے اکثر بے گانہ رہے۔
نظیر نے بہت سی نئی باتیں ضرور شروع کیں: معشوق کو بے تکلف عورت کی طرح بیان کرنا،

ضماثر اور افعال میں مونث استعمال کرنا، زندگی کے روزمرہ مظاہر سے بے محابا نگاہ رکھنا، اینٹی غزل اور ریختی کے انداز اختیار کرنا؛ یہ سب ان کے قابل ذکر کارنامے ہیں۔ مشاہدے اور تجربے میں مذہب، ملت، قوم، عقیدے کی قید نہ رکھنا؛ جانوروں سے دل چسپی؛ یہ چیزیں ایسی ہیں جن کی بنا پر ان کو بھوننا مشکل ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ کبھی کبھی وہ قبل از بلوغ کا جامہ اتار، یارسی فارسیت کو ترک کر کے، زندگی اور ذات کے مابعد الطبیعیاتی مظاہر کی طرف مائل ہو جاتے تھے۔ مثلاً یہ شعر بھی نظیر کے ہی ہیں:

یوں تو ہم کچھ نہ تھے، پر مثل نار و مہتاب جب ہمیں آگ لگائی تو متاثر سا نکلا
اک دم کی زندگی کے لیے متاثر تھے اے بے خبر میں نقش زمیں کی نشست ہوں
گہ چشم اٹھارخ پر مرآت لقا ہونا گہ سر بہ گریباں ہو ہم چشم حسیا ہونا
گرم یاں یوں تو بڑا حسن کا بازار لگا میں فقط ایک دکان ہی کا خریدار رہا
کوچے میں اس کے اکثر کہتے ہیں یاں سے اٹھے

پر ہم سے دل ہے کہتا، مت خوف جاں سے اٹھے
جو مے خانے میں جا کر، ایک جام مے پیا ہم نے
تو جس جاخشت پاے خم تھی، داں سر رکھ دیا ہم نے
اگر انکار کی لذت کو ہم سمجھیں تو پھر یارو

اسی انکار کے پرے میں پھر اقرار ہو پیدا
اس طرح کے اشعار بہت نہیں، لیکن اتنے کم بھی نہیں ہیں کہ ان کو نظر انداز کیا جاسکے۔ استعارہ اور پسیر سے عموماً بے بہرہ ہونے کی وجہ سے، نظیر کے مابعد الطبیعیاتی ایجاد پوری طرح نمایاں نہیں ہوتے۔ لیکن موجود ضرور ہیں۔ اسی طرح ان کی فارسیت اگرچہ بہت وسیع اور شعر کے جوہر میں پیوست نہیں ہے (جس طرح سودا، ورد، تیر، غالب، انیس اور اقبال کے یہاں) لیکن اتنی سرسری بھی نہیں ہے کہ اس کو نظر انداز کیا جاسکے۔ عام طور پر ہمارے نقادوں نے انھیں روزمرہ کی بولی کا شاعر کہا ہے، یہ درست نہیں۔ نظیر جب چاہتے تھے فارسیت کا عمل دخل بھی قبول کر لیتے تھے۔ مثال کے طور پر:

اے بے خبر میں نقش زمیں کی نشست ہوں
ایسا مصرع نہیں ہے جو ہما شما کہہ سکیں۔ نقش کے ایک معنی "طاقت" کے بھی ہیں اور مصاب

”بہارِ خم“ کے مطابق ”نقشِ شستن“ کے معنی ہیں: ”ملک میں نظم و ضبط پیدا کرنا۔“ اب شعر کی معنویت کہیں سے کہیں پہنچ گئی۔ ہمارے سہل انگار لغادوں نے نظیر کی اس صفت کو نظر انداز کر دیا، لیکن ان کو بڑا شاعر کہنے کی دھن میں کثیر الاشعاری اور معیاری شاعری کا فرق بھی نظر انداز کر دیا۔ خشت پاے خم پر سر رکھ دینا جو مندرجہ ذیل مصرع میں ہے:

تو جس جا خشت پاے خم تھی واں سر رکھ دیا ہم نے

نظیر کے یہاں محض سپردگی اور مے نوشی سے شغف اور صوفیانہ اصطلاح کی مے نوشی کی عظمت کا اعتراف ہے۔ یہ ضرور ہے کہ خشت خم کی ترکیب بھی ہما شما کے بس کی نہیں، لیکن اسی کو تیر کے یہاں دیکھیے:

جھوٹے بید جائے جوانان مے گسار بالاے خم ہے خشت سر پر مے فروش

مے فروش کے سر سے خشت خم کا کام لینا، ایسا بھیانک پیکر ہے کہ گاٹ فریڈ بن ^{Gottfried}

Benn جیسے شاعر کے یہاں بھی نہ ملے گا۔ نظیر کی کیا حقیقت ہے۔ پھر بھی نظیر ہماری ادبی

تاریخ کا ایک اہم حصہ ہیں۔ اس میں کوئی کلام نہیں۔

اُردو شاعری پر نئیس کا اثر

کسی شاعر سے متاثر ہونا ایک پیچیدہ اور بڑی حد تک پُر اسرار عمل ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ تاثر قبول کرنے والا شاعر خود اس بات سے بے خبر ہو کہ اس نے کسی شاعر کا اثر حاصل کیا ہے۔ لیکن تقلید ایک نسبتاً کم پیچیدہ کارگزاری ہے۔ مقلد کو اگر ہمیشہ نہیں تو اکثر اس بات کا احساس رہتا ہے کہ وہ کسی شاعر کی تقلید کر رہا ہے۔ نقالی ان دونوں کے مقابلے میں پست تر اور بڑی حد تک بے روح عمل ہے۔ نقال کو اچھائی برائی کا شعور نہیں ہوتا۔ وہ اپنے ماڈل شاعر کے رنگ کو پوری طرح اپنانے کی دھن میں تنقیدی انتخاب اور ذاتی سوچ و بوجھ سے دست بردار ہو جاتا ہے۔ اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ کسی شاعر سے متاثر ہونا بڑی حد تک تخلیقی اور ایک محدود حد تک تنقیدی عمل ہے۔ تقلید بڑی حد تک تنقیدی اور ایک کم تر اعتبار کا تخلیقی کارنامہ ہے اور نقل میں نہ تخلیقی شعور ہوتا ہے اور نہ تنقیدی۔ تمام دنیا کے ادب میں تقلیدی شاعری کو ایک خاص اہمیت حاصل رہی ہے۔ لیکن شرط ہمیشہ یہی رہی ہے کہ جس شاعر کی تقلید کی جائے اور جو شاعر تقلید کرے دونوں اوسط سے اوپر درجے کے ہوں۔ یہ تقلیدی روایت کی وسعت اور مضبوطی کا ہی نتیجہ ہے کہ اُردو فارسی میں غزلیات، قصائد اور مثنویات کا اتنا بڑا دفتر اکٹھا ہو سکا۔ تقلیدی شاعری پر استہزائی نگاہ ڈالنے والے نقاد یہ بھول جاتے ہیں کہ (مثلاً) سودا کے اکشر قصیدے فارسی شعرا کے مشہور قصائد کی تقلید میں ہیں اور میر انیس نے اپنے بزرگ مرثیہ گوئیوں، علی انخصوص میر خلیق کی تقلید کی تھی۔ خود میر انیس کی بد قسمتی یہ تھی کہ اُن کے بعد اُن کے نقل تو لکھنے لیکن مقلد کوئی نہ ہوا۔ ان کے بعد مدرس کی ہشیت کو بہت جلد زوال آگیا اور مرثیہ گوئی تقریباً ختم ہو گئی۔ یہ بات سب جانتے ہیں۔ لیکن اس کی وجہ کیا ہے اس پر غور نہیں کیا گیا۔ مرثیہ اور مدرس

کے زوال کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ میر انیس کے بہت کم متقد قابل ذکر شاعر تھے۔ سب تقریباً یا کاملاً نقال تھے، ورنہ خود سدس کی صنف میں اتنی دل کشی اور مرثیہ کے ساتھ اس کا تعلق اتنا زبردست ہے کہ میر انیس کے بہت بعد بلکہ ہمارے عہد تک مرثیہ لکھنے کی تقریباً تمام سنجیدہ کوششیں سدس سے دامن کش نہ ہو سکیں۔ جوش، سردار جعفری اور وحید اختر کی مثالیں سامنے کی ہیں۔ خود جوش یا سردار یا وحید اختر، اور ان سے بھی بہت زیادہ میر عشق سنجیدہ مرثیہ گوئیوں کی فہرست میں شامل کیے جانے کے قابل ہیں۔ لیکن ان میں سے کسی نے بھی میر انیس کا تخلیقی اتباع نہیں کیا ہے۔ میر عشق نے مرثیہ گوئی کے فن اور اصول کی طرف ہی توجہ کی، لیکن یہ تمام تر توجہ بندشوں کو سخت تر اور قواعد کو تنگ تر کرنے پر ہی صرف ہوئی۔ مہذب لکھنوی نے میر عشق کے مرثیہ آثار عشق کے عنوان سے مرتب کیے ہیں۔ اس کی جلد اول کے دیباچے میں کہا گیا ہے کہ ”نظم کی قید وہ قید ہے کہ جس قدر اس کی سختی بڑھتی جاتی ہے اسی قدر اس کی دل کشی میں اضافہ ہوتا جاتا ہے“ آگے کہا گیا ہے کہ میر عشق نے ”نظم کی عام قیدوں میں مزید اضافہ کیا ہے“۔ ان اضافی قیود میں ہر گز یہ اصول ہے کہ سدس کی بیت کو اوپر کے چار مصرعوں کو تابع رکھا جائے۔ اگر اوپر کے مصرعوں میں ”ہم“ کی ضمیر آئی ہے تو بیت میں جمع متکلم کی ہی ضمیر ہونا چاہیے۔ قافیے میں ایلائے مخی کو بھی ایلائے جلی کی طرح قبیح قرار دینا اور حروف اصلی کی تخفیف کو اس درجہ ناجائز بتانا کہ دوسری الفاظ میں بھی ان کی تخفیف عیب سمجھی جائے۔ یہ میر عشق کے چند مزید کارنامے ہیں۔ ان کے مبقر کا کہنا ہے کہ اپنے اوپر ان قیود کے عائد کر لینے کے نتیجے میں میر عشق کا کلام بے لطف ہو جاتا تو کچھ عجب نہ تھا۔ لیکن (بقول مبقر) ”باوجود ناقابل برداشت احتیاط کے بھی ان کے کلام میں شگفتگی اور تاثیر کی کمی نہیں پائی جاتی“ ظاہر ہے کہ یہ محض خوش عقیدگی ہے لیکن اہم بات یہ ہے کہ اگر میر عشق نے میر انیس کی حقیقی تقلید کی ہوتی تو زبان کے بارے میں ان کا بھی رویہ میر انیس کی طرح تخلیقی، بے تکلف اور نسبتاً بے باک ہوتا۔ لطف یہ ہے کہ میر عشق کا اسکول خود کو میر انیس سے الگ سمجھتا تھا لیکن امتیاز کی بنیاد زیادہ تر اسی بات پر تھی کہ میر عشق نے میر انیس کے مقابلے میں بہت زیادہ قیود و بند اختراع کیے۔ ان قیود کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا کہ مرثیہ متحجر fossilized ہو کر رہ گیا۔ میر عشق چونکہ اوسط سے اوپر شاعرانہ صلاحیت کے آدمی تھے اس لیے وہ اپنے ضابطوں کو ایک حد تک سہار گئے۔ لیکن ان کے بعد یہ بھی ممکن ہو سکا۔

ارونگ بیبیٹ Irving Babbitt نے ایک بڑی گہری بات کہی تھی کہ ”یونانی ادب اپنے بہترین لمحات میں ایک طرح کی تخلیقی تقلید ہے۔“ ایٹم بیبیٹ کا شاگرد تھا اس نے اس کلیتہ کی روشنی میں اپنا شہرہ آفاق نظریہ وضع کیا جو اس کے مضمون ”روایت اور انفرادی صلاحیت“ میں تفصیل سے بیان ہوا ہے۔ وہ کہتا ہے ”جب ہم کسی شاعر کے ساتھ غیر جانب داری سے معاملہ کریں گے تو اکثر یہ دیکھیں گے کہ اس کے کلام کے نہ صرف بہترین بلکہ سب سے زیادہ انفرادی آمیز تھے شاید وہی ہوں جن میں شعراے گذشتہ جو اس کے اجداد ہیں، اپنی لافانیت کا اظہار سب سے زیادہ جوش اور قوت سے کرتے ہیں“ اس سے مراد یہ ہے کہ شعراے گذشتہ کا اثر اور ان کی تقلید ایک صحت مند اور ضروری روایت کا حصہ ہیں۔ اسی اعتبار سے ہم عصر شعرا کا بھی ایک دوسرے سے اسی قسم کا معاملہ ممکن ہے۔ گزشتہ اور ہم عصر دونوں طرح کی شاعری کی تقلید کرنے والے یا غیر شعوری طور پر بھی اثر قبول کرنے والے شاعر کے ساتھ کئی طرح کی مشکلیں بھی ہوتی ہیں بعض نفسیاتی نقادوں نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ اثر پذیری یا تقلید ایک طرح کی نیوراسس پیدا کرتی ہے۔ ہیرلڈ بلوم اسی قسم کا ایک نقاد ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شاعرانہ اثر ہمیشہ سے ایک طرح کی لعنت ہی رہا ہے، یعنی شاعر کے لیے اس نے جتنے مسائل پیدا کیے ہیں ان سے بہت کم حل کیے ہیں۔ بلوم یہاں تک کہہ گیا ہے کہ کسی بھی نظم کا وجود ہی نہیں ہے جب تک کہ اسے شعراے گذشتہ کے اثرات کی روشنی میں نہ دیکھا جائے۔ اس لیے تنقید دراصل ان گم شدہ یا پوشیدہ شاہراہوں کو دریافت کرنے کا عمل ہے جو ایک نظم کو دوسری سے ملاتی ہیں۔ ایک اور جگہ اس نے لکھا ہے کہ شاعرانہ اثر ایک طرح کا Anxiety Principle ہے۔ شاعر اپنے پیش روؤں کے احساس سے بوجھل رہتا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ ان کے کارناموں کے تعلق سے اس کا اپنا کارنامہ کیا ہے۔ کیا اس کے لیے نئی بات کہنے کی جگہ بچ رہی ہے کہ نہیں؟ یا محض اس وجہ سے کہ وہ اس کے پہلے ہو گئے ہیں خود اس کے پچھے صفحہ کاٹ لوث: اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ میر تقی میر کے بہترین مرثیے ”در حال زعفران“ کا پہلا ہی مصرع ”عروج لے مرے پر درد گارے مجھ کو“ ان کے اصول عدم تخفیف کی نفی کرتا ہے کیونکہ ”مرے“ کی ایسے مجہول نب رہی ہے۔ بالآخر میر تقی میر نے اس کی جگہ ایک پسمامصوغ عروہ خالق بیل دہاندے مجھ کو“ مرتج کرنا چاہا لیکن کامیابی نہ ہوئی۔ یہاں ایک پرانے عرب شاعر کا قول یاد آتا ہے کہ تدا نے ہمارے لیے میدان ہی کیا چھوڑا ہے، جس میں ہم ننگے ناز کریں۔

فن کا سقوط ہو گیا ہے ؟ انھوں نے کہاں کہاں غلطی کی، کہاں کہاں گم راہ ہوئے، کس کس طرف ان کی مساعی مشعل راہ ہیں اور کس کس طرف خطرناک ؟ اس کشاکش اور بے چینی میں اکثر شعرا اپنی اصل صلاحیتوں کا خون بھی کر دیتے ہیں۔ میر عشق کی مثال ایسی ہی ہے۔ اس نکر میں کہ وہ انیس کے سامنے کس طرح ٹھہر سکیں، انھوں نے شعر پر نئی نئی بندشیں عائد کر دیں۔ متر و کات کی فہرست میں اچھا خاصا اضافہ کیا۔ طرح طرح کی خوش رنگ لیکن سخت کتابی قاعدے سے محدودش تراکیب (مثلاً بچشم نم، تابہ محشر، بہ آہ و زاری وغیرہ) سے احتراز کیا۔ بیگماتی اور عامیانہ الفاظ (مثلاً بھیتا، ماں جایا، چھاتی، بے کلی، بیہڑ، ندی وغیرہ) جن سے میر انیس کو عار نہ تھا میر عشق نے اپنے اوپر ناجائز قرار دیے۔ ہیر لڈ بلوم کا اصول بے چینی ہر جگہ درست ہو یا نہ ہو۔ لیکن میر عشق کے اوپر پوری طرح صادق آتا ہے۔ اگر وہ اس کشاکش کے اس درجہ شکار نہ ہوتے تو ممکن تھا کہ میر انیس کا اثر دیر تک قائم رہتا اور مرثیہ و مستس کا چراغ اتنی جلدی نہ جھل ملا جاتا۔

میر عشق میں قوتِ اظہار اور قوتِ تخیل دونوں کی کمی نہ تھی۔ وہ میر انیس کی طرح استعاراتی اور پیکری ذہن تو نہ رکھتے تھے۔ لیکن جزئی صورتِ حال کا احاطہ و محض بیانیہ کے بل بوتے پر کر لیتے تھے۔ یہ قوت بہت کم لوگوں کو نصیب ہوئی۔ بہر حال اس بات کے باوجود کہ حالی نے میر انیس کے مرثیوں کو استحسان کی نظر سے دیکھا اور ان کے مطالعے کو سودمند بتایا اور اس بات کے بھی باوصف کہ شبلی کی ”موازنہ انیس و دبیر“ اردو کی مشہور ترین تنقیدی کتابوں میں سے ایک ہے اور اس میں پہلے انیس کی طرف یقیناً جھکا ہوا ہے، میر انیس کا اثر ہماری شاعری میں خال خال جگہ نظر آتا ہے اور موازنے کے بعد جسے لکھے ہوئے آج کوئی ستر برس ہو لے ہے ہیں، میر انیس پر ایک بھی قابل ذکر کتاب نہ لکھی گئی۔

میر انیس کے کلام کی تعلید کم ہونے کی وجہ سے (یا اس کے باوجود) کم تر درجے کے شعرا ان کی نقل کرتے رہے۔ لیکن اس سلسلے میں قابل غور بات یہ ہے کہ اقبال، جوش یا ترقی پسند شعرا کے کلام میں زور بیان، بلندی آہنگ، زور شور کی مثالوں کے ذریعے یہ ثابت کرنے کی کوشش کہ یہ میر انیس کے اثر کی دلیل ہیں، دونوں کے ساتھ زیادتی ہے۔ اقبال کی بلند آہنگی اور طرح کی ہے۔ اس میں معنی کو دخل ہے اور جہاں معنی کو دخل نہیں (یعنی شکوہ اور نوحہ شکوہ) وہاں اگرچہ مستس کی ہیئت موجود ہے۔ لیکن بلند آہنگی ہی نہیں ہے۔ شکوہ کا آغاز ہی بہت افعالی

لیجے میں ہے ۵

کیوں زیاں کارینوں سو فراموش ہوں فکرِ فردا نہ کروں مجو غمِ دوش رہوں
اس حد تک تو ایک دلولہ نظر آتا ہے جس میں نو نیا آوازوں کی جھنکار ہے (حالاں کہ یہ
جھنکار بھی قافیہ کی شین سے متاثر ہے) لیکن اگلے شعر میں شکوے کا جواز پیدا کرنے کی کوشش
انفعالیات کی دلیل فراہم کرتی ہے ۵

نائے بیل کے سنوں اور ہمتِ تن گوش ہوں ہم نوا میں بھی کوئی ٹل ہوں کہ خاموش رہوں
بیت تک پہنچتے پہنچتے انفعال اور اعتدال کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے، جہاں تک الفاظ بھی
اسی مفہوم کے آگئے ہیں ۵

جراتِ آموزری تابِ سخن ہے مجھ کو شکوہ اللہ سے خاکِ بدن ہے مجھ کو
خاکِ بدن نے جراتِ آموزی اور تابِ سخن کے دعوے کو خاک میں ملا دیا۔ دوسرے
مسدسات، مثلاً آفتاب (اور یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ اقبال کے اکثر مسدسات اوائلِ مشق
کی یادگار ہیں، جب انھوں نے اپنا مخصوص پُر جلال آہنگ پوری طرح دریافت نہیں کیا تھا،
اور ان کی شاعری میں غیر استعاراتی تعمیم کی بھرمار تھی) میں میرا نیس کی طرح کے حرکی پیکروں
اور تخلیقی رعایتِ لفظی کا نام دلشان بھی نہیں ہے۔ پہلا بندیلوں ہے ۵

شورشِ مے خاۓ انساں سے بالاتر ہے تو زینتِ بزمِ فلک ہو جس سے وہ ساغر ہے تو
ہو دُرِ گوشِ عروسِ صبح وہ گوہر ہے تو جس پہ سیمائے افقِ نازاں ہو دہِ یور ہے تو

صفحہٴ ایام سے داغِ مداد شبِ مشا
آسماں سے نقشِ باطل کی طرح کو کبِ مشا

بیت میں معنی خیز استعارہ سر نکالتا ہوا دکھائی دیتا ہے لیکن اوپر کے مصرعے صرف روایتی
دھوم دھام والے عمومی فرضی تشبیہی بیانات پر مبنی ہیں اور جوش کی یاد دلاتے ہیں۔ اس طرح دیکھے
تو اقبال کی منزلِ اول اور جوش کی معراجِ یک جا نظر آتی ہیں۔ جوشِ صاحب کی آوازِ شاعر
سنیے۔ نظم ۱۹۳۳ کی ہے جب وہ اپنے شباب پر تھے ۵

شہدِ میری گفتگو ہے سانس ہے میری گلابِ نطق سے سیسے کی نمایاں ہے تخیل کا شباب
پیکرِ خاکی ہوں لیکن وہ طلسمِ آب و تاب جس کے ہر ذرے میں گردش کر رہا ہے آفتاب

دالتا ہوں پر تو گلشنِ خس و خاشاک پر
 عرش کی مہریں نگاتا ہوں جبیںِ خاک پر
 صبح کو غنچوں میں درآتی ہے جب پہلی کرن
 مجھ سے شبنم کی زباں ہوتی ہے سرگرم سخن
 چاندنی میں جب جھلک ٹھٹھا ہے برگِ یاسین
 عشق ہوتا ہے مری محفل میں صدرِ انجمن
 زمرے سُستا ہوں شب کی محفلِ خاموش میں
 حُسن آجاتا ہے تاروں سے مرے آغوش میں

اس لفظی تامِ حجام میں معنی تو کیا، مفہوم کا بھی پتا نہیں۔ استعارہ اور اس کے لوازمات گھن گرج کی فضا میں دم توڑتے نظر آتے ہیں۔ مبالغہ زور پر ہے۔ لیکن مجرد مبالغہ شاعری کا صرف شاہد رکھتا ہے۔ مبالغے میں استعارے کا جو ہر ضرور ہوتا ہے۔ لیکن جب تک استعارہ واضح نہ ہو، یا پھر تعلیل کی کیفیت نہ ہو مبالغہ پست درجے کی شاعری کو خلق کرتا ہے۔ مبالغہ کا حسن اسی وقت نمایاں ہوتا ہے جب اسے مقصد کے لیے استعمال کیا جائے اور اس کا بہترین مقصد رعایتِ لفظی یا حسنِ تعلیل ہے۔ اس کی مثال دیکھنا ہو تو مہر کے قصائد میں بے لطف، بے مقصد مبالغہ اور سودا یا غالب اور ذوق کے یہاں بامقصد (یعنی رعایتِ لفظی اور حسنِ تعلیل کا حامل) مبالغہ ملاحظہ ہو۔ تیر کہتے ہیں سے

لغزِ ظلم نہیں بچتا عدالت میں تری
 بازنگی ہوئی چڑیا کے تیش دے ہے اُگل
 سودا کو اسی زمین میں سُنیے : سے

جوشِ روئیدگیِ خاک سے کچھ دُور نہیں
 شاخ میں گاؤں میں کی بھی جو چوٹے کوئل
 خاک اور زمین اور شاخ کی رعایت اور روئیدگی کے جوش کی دلیل کے لیے گاؤں میں
 کے سینگ سے کوئل پھوٹنے کا ذکر اس سیاق و سباق میں رکھیے کہ برسات میں بعض جانوروں کے
 سینگ سبزی مائل ہو جاتے ہیں۔ پھر حالِ جوش اور اقبال کے مسدسات کو انیس سے کوئی علاقہ
 نہیں۔ میر انیس کے غزلیہ اور رجزیہ بند اگرچہ مبالغے اور لفظی دھوم دھام سے بھرے ہوئے ہیں۔
 لیکن ان کے یہاں حسنِ تعلیل، رعایتِ لفظی یا کوئی معنوی پہلو یا کم سے کم حرکی پکیر مبالغے میں اس
 طرح سموئے ہوئے ہیں کہ بہترین شاعری کی شان پیدا ہو جاتی ہے

یہ گرزِ میل راہِ سفر ہے ترے لیے
 دستِ اجل ترا یہ تیر ہے ترے لیے
 برجی کا پھل قضا کا ثمر ہے تیرے لیے
 کالی بلا تری یہ سپر ہے ترے لیے

ضربت نہ چل سکے گی جو ماریں گے ہم تجھے
بے آبرو کرے گی یہ تیغِ دو دم تجھے

یہ میرا نیتس کے بہترین کلام کا نمونہ نہیں ہے۔ لیکن نمائندہ ضرور ہے۔ کیوں کہ اس میں ان کی خوبیاں اور کمزوریاں دونوں نمایاں ہیں۔ رعایتِ لفظی، تجنیس، استعارہ اور کنایہ سب موجود ہیں۔ انھیں اجزائی وجہ سے معمولی تعلیٰ میں اصلی شاعری کا رنگ آگیا ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس میں مبالغہ بہت زیادہ نہیں ہے، لہذا ایک ایسی مثال دیکھیے جس میں مبالغہ بہت نمایاں ہے۔

تھا فوجِ قاہرہ میں تلاطم کہ الحذر تھیں موج کی طرح بڑھ کر صفیں اُدھر
چکر میں تھی سپاہ کہ گردش میں تھا بھنور پانی میں تھے نہنگ اُبھرتے نہ تھے مگر

فوجیں فقط نہ بھاگی تھیں مہنہ موڑ موڑ کے

دریا بھی ہٹ گیا تھا کنارے کو چھوڑ کے

پہلے مصرع میں لفظ تلاطم کے ذریعے پانی اور لہروں کا تازہ قائم کیا گیا ہے اور بقیہ تمام مصرعوں میں پیکر، تعلیل، تشبیہ، رعایتِ لفظی سب اسی رعایت سے موجود ہے۔ رعایتِ لفظی کا عالم یہ ہے کہ چکر اور بھنور، نہنگ اور مگر کی واضح رعایتوں کے علاوہ تلاطم، موج، بھنور، گردش، الحذر اور بھاگنا، موج اور ہٹنا کی مضمر رعایتیں بھی آگئی ہیں۔ آخری مصرع تعلیل کے مثالی حسن کا مالک ہے۔ یہ وہ خوبیاں ہیں جن کی بنا پر میرا نیتس کا کلام اپنا جواب آپ ہی بن کر رہ گیا ہے۔ اُن کے نقالوں میں سے کوئی بھی، حتیٰ کہ حکمت بھی، ان نکات سے آگاہ نہ تھا۔ سردار یا جوش یا وحید اختر کے مسدسات پڑھ کر قصیدے یا عام مرثیے کا گمان ہوتا ہے۔ لیکن میرا نیتس کا دھوکا نہیں ہو سکتا۔ مندرجہ ذیل مثالیں دیکھیے :

قاسم میں آن بانِ امامِ حسن کی ہے قوت کلائی میں شہِ خیرِ خشکن کی ہے

چہرے پہ آبِ تابِ رسولِ زمین کی ہے زلفوں میں بوبھری ہوئی مشکِ حسن کی ہے

عارض کے بو سے لیتا ہے نورِ آفتاب کا

چہرہ نہیں ہے پھول کھلا ہے گلاب کا

(سردار جعفری)

ہم رات کو دیں حکم تو سورج نکل آئے ہم ماریں جو ٹھوکر ابھی دریا اُبل آئے
ہم تیغ اٹھالیں تو تمھاری اہل آئے ہم جب بھی کہیں نظم جہاں میں خلل آئے

مختار ارانے کے ہیں مجبور نہیں ہم
تم کیا ہو خدائی سے بھی معذور نہیں ہم

(وحید اختر)

ان اشعار سے واضح ہے کہ ان میں جوش کا سارنگ تو ہے لیکن خود جوش کا رنگ جیسا کہ
میں اوپر کہ چکا ہوں، میرا نیتس کا رنگ نہیں ہے۔ میرا نیتس کا سب سے بڑا وصف مناسبت
الفاظ ہے۔ اس معنی میں کہ ان کے تقریباً ہر بند میں تمام اہم الفاظ ایک طرح کا معنوی ربط رکھتے
ہیں۔ میرا عشق کے یہاں یہ صفت بہت محدود پیمانے میں نظر آتی ہے۔

(۱)

ہوا سے دن میں درختوں کا جھومنا ہر بار چمن چمن تسلیم سید ابرار
چھپا ہوا فلک پیر اس قدر پر دار جھکے ہوئے پئے تعظیم سے شہ کہار
بلند سبز ساحل، چڑھا ہوا دریا
پئے زیارت مولا بڑھا ہوا دریا

(۲)

سردہ کی کا پھل شانِ دلبر سے نکلا نسیام نفیس و معطر سے نکلا
بس آراستہ اپنے جوہر سے نکلا نگار مرصع بدن گھر سے نکلا
خزاں کا بندھا رنگ اربابِ شرمیں
نئی شاخ نکلی نہالِ ظفر میں

پھر یہ سوال اپنی جگہ پر قائم رہ جاتا ہے کہ میرا نیتس کا اثر اردو شاعری پر کیسا پڑا؟
میرا عشق اگر اپنی تنقیدی صلاحیتوں کو غیر ضروری قید و بند اختیار کرنے میں ضائع نہ کر دیتے
تو وہ نیتس کی روایت قائم کرنے میں کامیاب ہو سکتے تھے۔ الفاظ کا شکوہ اور بیانیہ کا زور، یہ
دو صفات میرا نیتس کے ذریعے اردو شاعری میں غورہ قائم ہوئیں۔ لیکن یہ نکتہ اس سے زیادہ
اہم ہے کہ یہ صفات خود میرا نیتس نے قصیدے سے حاصل کیں۔ فرق یہ ہے کہ میرا نیتس کا زور و
شور غزل کی بلند آہنگی سے مشابہ ہے اور غالب کی یاد دلاتا ہے۔ ایک طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ
قصیدے کی بہترین صفات جو اس صنف کے زوال کے ساتھ ختم ہو جائیں، میرا نیتس کی بنا پر
ان کو تسلسل مل گیا۔

میں نے ابھی کہا ہے کہ میرانیس کی بلند آہنگی معنی سے مربوط ہے۔ اس لیے کہ استعارہ ان کا سب سے زبردست طریق کار ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قصیدے کے حسن کی روایت ان کے یہاں غیر معمولی طور پر زندہ نظر آتی ہے۔ لیکن پھر بھی وہ غزل سے بہت دور نہیں معلوم ہوتے غیر شعوری طور پر ہی، لیکن میرانیس، طالب آملی کے بیان کردہ اس نکتے سے بہ خوبی واقف تھے۔

بدیہہ شاہد صدق است بے مطائب طالب
کہ صاحب سخن از استعارہ چارہ نہ وارد
سخن کہ نیست در او استعارہ نیست ملاحظ
نمک نہ وارد شعرے کہ استعارہ نہ وارد

اسی لیے میں کہتا ہوں کہ میرانیس کا اثر اردو شاعری پر براہ راست نہیں پڑا۔ لیکن استعارہ کی اہمیت کا احساس اور مناسبت لفظ کا حسن، یہ نکات اردو شعرا نے غالب کے علاوہ میرانیس سے بھی سیکھے۔ یہ کوئی معمولی کارنامہ نہیں ہے۔

”دستور الاصلاح“ اور ”اصلاح الاصلاح“

سیما بکیر آبادی نے ۱۹۴۱ میں ایک کتاب ”دستور الاصلاح“ شائع کی۔ اس کتاب کے پیش تراجم ان کے رسالہ ”شاعر“ میں بالاقساط چھپ چکے تھے۔ ”دستور الاصلاح“ میں سیما بکیر نے ”آگرہ اسکول“ کا نظریہ پیش کیا اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ اردو شاعری کے دو نہیں بلکہ تین دبستان ہیں۔ یعنی دلی، لکھنؤ اور آگرہ۔ انھوں نے ”دستور الاصلاح“ میں کئی قدیم و جدید اساتذہ کی اصلاحیں بھی درج کیں اور ان پر اپنا محاکمہ لکھا۔ اس محاکمے میں انھوں نے بعض اصلاحوں کی توجیہ کی تو بعض پر اعتراض بھی کیا اور ان کی جگہ اپنی اصلاحیں تجویز کیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے اپنی بھی بہت سی اصلاحیں درج کیں اور ان کی توجیہ بیان کی۔ اس طرح ”دستور الاصلاح“ معنوی اعتبار سے تین حصوں میں منقسم ہے۔ دبستان آگرہ کی بحث، قدیم و جدید اساتذہ کی بعض اصلاحوں پر بحث، خود اپنی بعض اصلاحوں کا اندراج اور ان کی توجیہ۔ ظاہر ہے کہ ان تینوں باتوں میں علم کی خدمت کے ساتھ ساتھ تھوڑی بہت خود ستائی بھی مقصود تھی۔ پھر عہد حاضر اور ماضی قریب کے اساتذہ پر حرف گیری ایسی چیز نہ تھی جس پر سب لوگ خاموش رہتے۔ چنانچہ ابراہیم حسن گنوی نے ”دستور الاصلاح“ کا جواب ”اصلاح الاصلاح“ کے نام سے رسالہ ”رہ نمائے تعلیم“ لاہور کی کئی اشاعتوں میں لکھا۔ اس رد و قبح کا نتیجہ یہ ہوا کہ سیما بکیر کو اپنے بعض بیانات پر نظر ثانی کرنا پڑی اور ”دستور الاصلاح“ کا دوسرا ایڈیشن پہلے ایڈیشن سے جگہ جگہ مختلف ہے۔ ابراہیم حسن نے اپنے مضامین کو ”اصلاح الاصلاح“ کے ہی عنوان سے کتابی شکل میں شائع کیا۔ اس کا پہلا ایڈیشن تو ۱۹۴۷ء کی دادرگیری نذر ہو گیا اور منظر عام پر نہ آ سکا۔ لیکن دوسرا ایڈیشن ۱۹۴۹ء میں شائع ہوا۔ ”دستور الاصلاح“

عرصہ ہوا میری نظر سے گزری تھی اور اس کے دھندلے سے نقوش ذہن میں محفوظ تھے۔ اب برادرِ رشید حسن خاں کے کرم سے ”اصلاح الاصلاح“ دیکھنے کو ملی تو اس کی دسالت سے ”دستور الاصلاح“ کے بھی اکثر مطالب کی باز دید ہوئی۔ اگر ”دستور الاصلاح“ میں سیما ب کی خود ستائی کا پہلو نکلتا ہے تو ”اصلاح الاصلاح“ کا بھی اولین مقصد فن کی خدمت نہیں بلکہ سیما ب پر جوابی حملہ ہے۔ کیوں کہ ”دستور الاصلاح“ میں خاندانِ داغ کے بہت سے شعرا خاص کر ابراہن احسنی کے استادِ احسن مارہروی اعتراض کی زد میں آئے تھے۔ لہذا ابراہن احسنی نے سیما ب کے دبستانِ آگرہ والے نظریے کو رد کرنے کی کوشش کی اور اشعار کی اصلاح کی ضمن میں سیما ب کے بہت سے بیانات اور توجیہات کو غلط ٹھہرایا۔ اگر ”دستور الاصلاح“ میں سیما ب کا مضمر دعوایہ یہ تھا کہ وہ استادوں کے استاد ہیں تو ”اصلاح الاصلاح“ میں ابراہن احسنی کا کھلا اعلان تھا کہ سیما ب ہنوز مبتدی ہیں۔ دعوایہ سخن فہمی دونوں کو تھا۔ لیکن ابراہن احسنی کی طرف داری زیادہ نمایاں تھی۔

افسوس یہ ہے کہ زبان و فن کے بنیادی مسائل یا نظریاتی مباحث پر گفتگو نہ ”دستور الاصلاح“ میں ہے اور نہ ”اصلاح الاصلاح“ میں۔ دبستانِ آگرہ کے وجود کا دعوایہ محتاجِ دلیل ہی رہا بلکہ عام طور پر لوگوں نے اس کو نظر انداز ہی کیا۔ میں اس مختصر مضمون میں دبستانِ آگرہ یا خود سیما ب کی اصلاحوں سے بحث نہیں کروں گا۔ میں محض نمونے کے طور پر بعض اساتذہ کی اصلاحوں پر سیما ب کے اعتراضات اور ان اعتراضات پر ابراہن احسنی کے جوابات کا محاکمہ کرنا چاہتا ہوں تاکہ تینوں ذیعقل کے مرتبہ استاد پر کچھ روشنی پڑ سکے۔ خاکسار کا شعر ہے س

خاکسار اس کی تو آنکھوں سے گئے مت لگیو مجھ کو ان خانہ خرابوں ہی نے بیمار کیا

اس پر میر نے ترمیم یوں کی کہ مصرعِ ادنیٰ اہلی حال رہنے دیا اور دوسرے مصرعے میں ”بیمار“ کی جگہ ”گرفتار“ رکھ دیا۔

خاکسار اس کی تو آنکھوں سے گئے مت لگیو مجھ کو ان خانہ خرابوں نے گرفتار کیا

سیما ب کہتے ہیں کہ ”اصلاح سمجھ کر نہیں دی گئی“ کیوں کہ چشمِ محبوب کی رعایت سے ”بیمار“ ہی صحیح تھا۔ ابراہن احسنی کا جواب ہے کہ محبوب کی آنکھیں بیمار ہوتی ہیں نہ یہ کہ دکھ ہی کو بیمار کر دیتی ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ چشمِ محبوب کو خانہ خراب اس لیے کہا کہ وہ عاشق کا خانہ دل خراب کر دیتی ہیں اور اکثر ایسا ہوا ہے کہ جس کی گرفتاری ہوتی ہے اس کا گھر بھی لوٹ لیتے ہیں۔

اس بات سے قطع نظر کہ سیماب کا یہ فقرہ کہ ”اصلاح سمجھ کر نہیں دی گئی“ غیر ضروری اور غیر متین ہے، دونوں اساتذہ نے یہ بات نظر انداز کر دی کہ جس چیز پر وہ بحث کر رہے ہیں وہ تیسرے کی باقاعدہ اصلاح نہیں ہے بلکہ نکات الشعرا، کا ایک جملہ ہے۔ میر کسی وجہ سے خاکسار سے خفا ہیں ان کو برا بھلا کہنے کے بعد لکھتے ہیں کہ ان کے یہ اشعار جو میں نقل کر رہا ہوں ”فیض سخن“ کی وجہ سے ہیں، خاکسار کے نہیں ہیں۔ پھر شعر زیر بحث نقل کر کے کہتے ہیں: ”برمتبع اس فن پوشیدہ نیست کہ بجائے ”بیمار کیا“ ”گرفتار کیا“ می بایست“ ”نکات الشعرا“ مرتبہ محمود الہی صفحہ ۱۱۸-۱۱۹، ”دستور الاصلاح“ اس وقت سامنے نہیں، اس لیے میں نہیں کہہ سکتا کہ اس میں یہ شعر کس طرح درج ہے۔ لیکن مصرع اولیٰ کا موجودہ متن صریحاً غلط ہے کیوں کہ ”گھنے گنا“ یا ”آنکھوں سے گھنے گنا“ کوئی محاورہ یا رد مزہ نہیں۔ ممکن ہے یہ سہو کتابت ہو لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو سیماب یا آبر، یا دونوں کو اس طرف توجہ کرنا تھی۔ محمود الہی نے ”آنکھوں کے کہے مت لگیو“ لکھا ہے جو بہت واضح نہیں ہے۔ لیکن موجودہ متن سے بہتر ہے۔ ممکن ہے کہ یہ ”کے کہنے مت لگیو“ ہو۔ بہر حال یہ دونوں اساتذہ ان جھگڑوں میں نہیں پڑے، حالانکہ ان کا منصب اس کا متقاضی تھا۔ جہاں تک ”اصلاح“ کا سوال ہے، مجھے مجبوراً یہ کہنا پڑتا ہے کہ سیماب نے اپنی رائے شعر کو سمجھ کر نہیں دی۔ انھوں نے سطحی رعایت کا تقاضا دیکھتے ہوئے محبوب کی آنکھ کے حوالے سے ”بیمار“ کو بہتر سمجھا۔ آبر حسنی ”خانہ خراب“ کی معنویت کو سمجھ گئے۔ لیکن انھوں نے بھی ادھر ادھر کی باتیں زیادہ بنائیں، ورنہ خانہ خراب، یعنی گھر کو برباد کرنے والا، کی مناسبت ”بیمار“ سے بالکل نہیں ہے اور ”گرفتار“ سے اس کی مناسبت واضح ہے۔ اس وجہ سے نہیں کہ بقول آبر ”جس کی گرفتاری ہوتی ہے اس کا گھر بھی لوٹ لیتے ہیں“ بلکہ اس وجہ سے کہ جو شخص گرفتار ہو گیا اس کا گھر تو برباد ہو گا ہی۔ جب گھر کا مالک یا گھر والا نہ ہو گا تو گھر، اور اس کے دوسرے مکینوں پر خرابی ہی تو آئے گی۔ اگر اتنی دور تک نہ جائیں تو سامنے کی بات یہ ہے کہ آنکھوں کو حلقہ زنجیر سے مشابہت ہے۔ اس لیے ”گرفتار“ ”بیمار“ سے بہتر ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ میر کی ترمیم ان کی استاد کی دلیل ہے۔ سیماب کا اعتراض بے جا اور آبر حسنی کا جواب سست ہے۔

آتش کا شعر ہے

در مال سے اور درد ہمارا ہوا و چند مرہم سے زخم سینہ میں ناسور پڑ گیا

اس پر مصحفی نے یوں اصلاح دی کہ ”زخم بھی جگہ“ داغ“ لکھ دیا ہے

در مال سے اور درد ہمارا ہوا دوچند مرہم سے داغ سینہ میں ناسور پڑ گیا
 سیماب نے اعتراض کیا کہ شعر محتاج اصلاح نہ تھا۔ ناسور زخم ہی میں پڑتا ہے اور درد بھی
 زخم ہی میں ہوتا ہے اس لیے ”زخم“ کو ”داغ“ سے نہ بدلا جاتا تو بہتر تھا۔ ابراہیسی نے کہا کہ یہ
 غلط ہے کہ درد زخم ہی میں ہوتا ہے۔ درد ایک عام لفظ ہے جسے داغ اور زخم دونوں کے
 لیے استعمال کر سکتے ہیں اور داغ سے زخم بن ہی جاتا ہے۔ سینے میں داغ پڑنا مسلمات شعرا
 سے ہے اور لفظ ”میں“ اشارہ کر رہا ہے کہ داغ سینے کے اندر ہے، یعنی دل میں ہے اور دل
 داغ دار ہوتا ہے۔ یہاں ابراہیسی نے جوش و فاع میں پے در پے دھاندلی کی ہے۔ سیماب نے
 کہا تھا کہ ناسور اور درد، دونوں کا تعلق زخم سے ہے، لہذا لفظ زخم کو بدلنے کی ضرورت نہ تھی۔
 ابراہیسی نے زبردستی کر کے اس کا مطلب یہ نکالا کہ سیماب صاحب کہتے ہیں کہ داغ میں درد
 ہوتا ہی نہیں۔ پھر وہ ایک طرف تو کہتے ہیں کہ ”سینے میں داغ پڑنا مسلمات شعرا سے ہے“ تو
 دوسری سانس میں کہتے ہیں کہ ”داغ دراصل سینے پر نہیں بلکہ سینے کے اندر یعنی دل پر ہے۔“
 اس کا ثبوت وہ یہ دیتے ہیں کہ شاعر نے لفظ ”میں“ کا استعمال کیا ہے۔ اگر داغ سینے ہی پر
 ہوتا ہے تو دل کے داغ کو کھینچ لانے کی کیا ضرورت تھی؟ پھر لفظ ”میں“ سے کسی طرح یہ ظاہر
 نہیں ہوتا کہ اس کا تعلق سینے کے اندر کسی چیز سے ہے۔ لفظ ”میں“ کا تعلق تو بہر حال داغ
 سینہ یا زخم سینہ سے ہے۔ اگر مصرع ہوتا مرہم سے میرے داغ میں ناسور پڑ گیا، یا مرہم سے
 میرے سینے میں ناسور پڑ گیا تو اس دور کا تادیل کی گنجائش بھی تھی۔ لیکن سیماب کا اعتراض بھی
 بالکل صحیح نہیں۔ ناسور تو زخم ہی میں پڑتا ہے۔ لیکن مصحفی کی اصلاح نے ایک لطیف صورت
 پیدا کر دی کہ داغ کو مرہم سے اس قدر allergy تھی کہ مرہم پڑتے ہی داغ کھل کر زخم
 بن گیا اور پھر مرہم نے وہ غضب ڈھایا کہ زخم بگڑ کر ناسور بن گیا۔ ابراہیسی نے اس نکتے کی طرف
 اشارہ نہیں کیا ہے۔ لیکن یہ ضرور لکھا ہے کہ شعر کا مطلب نکالنے کے لیے ضروری ہے کہ پہلے
 داغ کو زخم بنایا جائے، پھر اس میں ناسور فرض کیا جائے۔ بہر حال سیماب کا اعتراض بڑی
 حد تک حق بہ جانب ہے اور ابراہیسی کا جواب نامناسب۔

آتش ہی کا ایک اور شعر ہے

داغ دل خون جگر ہے نعمت الوان عشق سیر اپنی جان سے ہر جاتے ہیں مہمان عشق
 یہاں مصحفی نے ”خون جگر کی جگہ“ زخم جگر“ رکھ کر شعریوں کو دیا ہے

داغ دل زخم جگر ہے نعمت الوان عشق سیر اپنی جان سے ہو جاتے ہیں مہمان عشق
 سیماب نے اعتراض کیا کہ اصل شعر میں ایک چیز کھانے کی تھی (داغ دل) اور ایک پینے کی (خون
 جگر)۔ اصلاح کے بعد دونوں چیزیں کھانے کی ہو گئیں اور شعر میں کوئی خاص بلندی اور ندرت
 بھی نہیں پیدا ہوئی۔ آبراحسی نے جواب میں پھر دھاندلی کی کہ مصحفی کے زمانے میں دسترخوان
 پر پانی نہیں رکھا جاتا تھا، صرف کھانے کی چیزیں ہوتی تھیں۔ لہذا اصلاح سے شعر میں ندرت آئی
 ہو، نہ آئی ہو، مگر صحت ضرور پیدا ہو گئی۔ ظاہر ہے کہ مصحفی کے زمانے میں دسترخوان کے آداب
 کیا تھے، اس کے بارے میں محض آبراحسی کا عقلی گد اثبوت نہیں ہو سکتا۔ پھر تنوع کا تقاضا
 بہر حال یہ تھا کہ مشروب اور ماکول دونوں طرح کی چیزیں کا ذکر ہو۔ سیماب نے پتے کی بات کہی
 تھی۔ لیکن افسوس یہ ہے کہ انھوں نے جوش میں آکر دو باتیں اور کہہ دیں جو غیر ضروری اور غلط
 تھیں۔ انھوں نے کہا کہ ”جاتے ہیں“ کو بردزن لاطین باندھا عیب تھا۔ اسے دور کرنا چاہیے
 تھا۔ پھر سیماب نے یہ بھی کہا کہ مصرع ثانی میں ”مہمان“ بصیغہ واحد ہے جب کہ فعل جمع کا ہے (ہو
 جاتے ہیں) اور اگرچہ معنًا غلط نہیں، لیکن احتیاط کا تقاضا یہ تھا کہ فاعل اور فعل دونوں ایک ہی
 صیغے کے ہوتے۔ آخر الذکر اعتراض پر آبراحسی نے صحیح گرفت کی کہ جب سیماب خود ہی کہہ رہے
 ہیں کہ ”مہمان“ بصیغہ واحد معنًا غلط نہیں تو پھر اسے عیب کیوں کہا؟ لیکن اول الذکر کے بارے میں
 آبراحسی نے یہ جواب دیا کہ حروف علت ہندی کا گرانا جائز ہے۔ سیماب، جواب میں کہہ سکتے تھے کہ
 میر عشق اور ان کے خاندان نے حروف علت ہندی کا بھی گرانا غلط قرار دیا ہے اور وہ اس باب
 میں ان کے پیرو ہیں۔ سیماب کی اس بات کا جواب یہ ہوتا کہ میر عشق کا زمانہ مصحفی کے بعد کا ہے۔
 اس لیے میر عشق کے قاعدے (اگر وہ صحیح بھی ہوں) مصحفی پر نہیں قائم کیے جاسکتے۔ لیکن حقیقت
 حال یہ ہے کہ سیماب کا اعتراض اور آبراحسی کا جواب، دونوں غلط ہیں۔ سیماب کا اعتراض تو اس
 لیے غلط ہے کہ ”آتے“ ”جاتے“ ”کہتے“ ”رہے“ ”مرے“ وغیرہ قسم کے الفاظ کے حروف علت کا
 گرنا خود سیماب نے درجوں جگہ روا رکھا ہے اور میر مصحفی کے زمانے میں تو ایک بال کی اس قدر
 کھالیں بھی نہیں نکلتی تھیں جتنی خاندان ناسخ اور خاندان میر عشق کے زیر اثر لوگوں نے نکالنا شروع
 کر دیں۔ خاندان ناسخ اور خاندان میر عشق سے منسوب یہ قاعدے صرف اسی طرح کام آتے کہ جب
 سیماب کی طرح کسی کو اعتراض جڑنا ہوا اور آج بھی یہی ہوتا ہے) تو کہہ دیا کہ فلاں کے کلام میں فلاں
 فلاں جگہ یا سے تختانی یا الف یا واؤ ساقط ہو رہے ہیں ورنہ خود سیماب کے کلام سے چند مثالیں

ملاحظہ ہوں۔ میں دو حرفی الفاظ (یعنی کا، کو، جو، ہے، تھا وغیرہ) میں سقوط حرف علت کو نظر انداز کر رہا ہوں۔

ان فانیوں میں جو نہیں مختار یک نفس زعم حکومت دو جہاں دیکھتا ہوں میں
سیماب کون ہے مرے احساس میں شریک کس کی نظر دہاں ہے جہاں دیکھتا ہوں میں
(انقلاب)

اسی جہت سے کہ اندازہ میری کاوش غم کا کہ نوک خار سے زلف چمن سنوار رہا ہوں
یہ آرزو ہے کہ پھر دعوت خرام تجھے دوں کنول کو آنسوؤں سے دھوکے پھر کھار رہا ہوں
نوا کو اپنی لب آسودہ ہنسنے دے کچھ دن ابھی میں مگر بڑے ہوئے ساز کو مسخار رہا ہوں

(صداب صحرا)

آج کا جواب اس لیے غلط ہے کہ یہ قاعدہ مسئلہ کسی قدیم استاد نے نہیں بنایا کہ حرف علت ہندی کا گرانا درست ہے اور حرف علت غیر ہندی کا گرانا غلط۔ یہ باتیں بعد والوں نے خاندان ناسخ اور خاندان میر عشق کی روایتوں اور سنی سنائی باتوں سے قیاس کر لیں۔ ناسخ سے تو جو کچھ منسوب ہے، اس کا زیادہ تر حصہ میر علی اوسط لڑکے کا مرہون سنت ہے، یہاں تک کہ انھوں نے ناسخ کے مرنے کے بعد ان کے کلام میں اصلا میں تک دے ڈالیں تاکہ استاد کا فعل ان کے اپنے قول کے مطابق ہو جائے۔ میر عشق کے معاصروں اور شاگردوں کی رائیں ضرور موجود ہیں۔

میر عشق نے بعد میں اپنے کلام میں کچھ ترمیمیں بھی کیں تاکہ ان کا قول فعل ایک ہو جائے چنانچہ کہتے ہیں کہ انھوں نے اپنے ایک لا جواب مرثیے کا پہلا مصرع جو پہلے یوں تھا ع

عروج لے مرے پر در در گارے مجھ کو

"مرے" کی یاے تحتانی کے سقوط کے خوف سے یوں کر دیا ع

عروج خالق لیل و نہارے مجھ کو

اور کسی کا کیا بگڑتا، مصرع میر عشق کا چو پٹ ہوا۔ بہر حال، یہ اور اس طرح کے دوسرے نام نہاد

۱۵ یہ شہزاد احمد سرور اور عزیز احمد کی مرتبہ "انتخاب جدید" (دائیں ترقی اردو ہند ۱۹۴۴ء) اشاعت پنجم گراچی) میں یوں ہی درج ہے۔ اگر یہ کتابت کی غلطی نہیں ہے تو پہلا مصرع بحر سے خارج ہے۔ کچھ دن کے پہلے ایک سبب ثقیل ہونا چاہیے۔ مثلاً "ابھی کچھ دن" یا "ذرا کچھ دن" سقوط حرف علت پر بھی ہوتا۔

قاعدوں کا سیراغ پرانے شعرا کے یہاں نہیں ملتا۔

اب آتش کے شعرا در معنی کی اصلاح پر واپس آئیے۔ سیماب کا اعتراض بجا تھا کہ ایک کھانے کی اور ایک پیسے کی چیز کے بجائے دونوں چیزیں کھانے کی رکھ دینے سے معنی نے شعر میں کوئی ندرت نہیں پیدا کی بلکہ اس کا تنوع ختم کر دیا۔ لیکن معنی کی اصلاح کی ایک توجیہ بن سکتی ہے کہ مصرع ثانی میں ”سیر ہو جانے“ کا ذکر ہے، ”سیر ہو جانا“ کثرت کا تقاضا کرتا ہے، اس لیے کھانے کی چیزیں وافر ہوں اور متنوع ہوں تو بہتر ہے۔ معنی نے کھانے کی دو چیزیں رکھ کر سیر ہو جانے کا جواز فراہم کر دیا۔

خواجہ وزیر کا شعر ہے

غضب ہوا کہ کسی سنگ ل پُل آیا الہی خیر کہ شیشہ گرا ہے پتھر پر
اس پر ناخن نے یوں اصلاح دی کہ مصرع اولیٰ میں ”کسی“ کی جگہ ”بت“ رکھ دیا اور ”الہی خیر“ کی جگہ ”خدا بچائے“ رکھ دیا ہے

غضب ہوا کہ بت سنگ ل پُل آیا خدا بچائے کہ شیشہ گرا ہے پتھر پر
سیماب نے کہا کہ دوسرے مصرعے میں اصلاح نے کوئی خاص بات پیدا نہ کی۔ ان کا یہ کہنا بالکل صحیح ہے اور آبراحسنی نے اس کا جواب نہ دینا بہتر سمجھا۔ لیکن سیماب کی بے چینی نے ان سے یہ بھی لکھوا دیا کہ ”الہی کی“ ”ی“ گر رہی تھی، مگر وزن سے ساقط نہ تھی، خیر، اس پر آبراحسنی نے صحیح گرفت کی کہ کسی حرف کا گرنا اور اس کا وزن سے ساقط ہونا ایک ہی بات ہے، اگر الہی کی ”ی“ گر رہی تھی تو وزن سے ساقط کیوں نہ تھی؟ پھر آبراحسنی نے حسب معمول اپنا قاعدہ پیش کیا کہ حروفِ علت ہندی کا گرنا غلط نہیں، لیکن حروفِ علت فارسی و عربی کا گرنا غلط ہے، اس لیے اصلاح درست دی گئی۔ حقیقت یہ ہے کہ پرانے شعرا نے حروفِ علت عربی و فارسی کا سقوط بھی ردوار کیا ہے۔ حتیٰ کہ (علیٰ اور سطرشک کی اصلاح کے باوجود) ناسخ کے یہاں بھی اس طرح کے سقوط کی مثالیں اگر کثرت نہیں تو خاصی تعداد میں ضرور موجود ہیں۔ فی الحال یہ دو مثالیں ملاحظہ ہوں۔ ایک میں فارسی حروفِ علت کا سقوط ہے اور ایک میں عربی کا ہے

ہے عجب رنگ کی وحشت ترے دیوانے میں جی نہ آبادی میں لگتا ہے نہ دیرانے میں
نہ دشتی ہوں نہ کوئی محل میوہ دار ہوں میں یہ کیا سبب ہے جولے چرخِ شگ راہوں میں
شہرِ مجلی شہری کا شعر ہے

شوخی رفتار نازائے فتنہ قامت دیکھنا ٹھوکریں کھلتی ہے اٹھنے پر قامت دیکھنا
 میسر شکوہ آبادی نے اصلاح دے کر شعر کی شکل بدل دی ہے
 رتبہ حسن خرام لے فتنہ قامت دیکھنا دیتی ہے تعظیم اٹھ اٹھ کر قیامت دیکھنا
 سیما ب نے کہا کہ اگر مصرع اولہ میں سے "اے" نکل جاتا تو مصرع اور چیت ہو جاتا اور مخاطبہ
 غیر ضروری باقی نہ رہتا۔ اس پر آبر احسنی نے جواب میں کہا کہ شعر میں مخاطبہ اشد ضروری ہے
 کیوں کہ مخاطب دراصل معشوق ہے جس کو اس کے رتبہ و خرام سے آگاہ کرنا مقصود ہے۔ اس
 کے علاوہ اگر مخاطب نہ ہو تو دوسرے مصرعے کی ردیف بے کار ہو جائے گی۔ آبر احسنی
 نے یہ دونوں باتیں غلط کہیں۔ خود معشوق کو اس کے رتبہ و خرام سے آگاہ کرنا ہل اور لایعنی
 بات ہے اور اگر مخاطب حذف کرنے سے مصرع ثانی میں ردیف معلق ہو جاتی ہے تو وہ مخاطبے
 کے باوجود بھی معلق رہتی ہے، کیوں کہ اگر شعر کی شرکی جائے تو ایک ہی "دیکھنا" سے کام چل
 جائے گا۔ سیما ب کا اعتراض درست اور آبر احسنی کا جواب بے معنی ہے۔ لیکن سیما ب کا
 اعتراض بھی دراصل غلط ہے، کیوں کہ شعر میں "اے" جماعتیہ ہے اور کلمہ تحسین کے طور پر استعمال ہوا
 ہے۔ میرا اور دوسرے۔۔۔ سوا کے یہاں اس کی مثالیں ملتی ہیں۔ خود آج کے روزمرہ میں "اے
 سبحان اللہ" اس کی مثال ہے۔ انھوں نے کہا کہ سیما ب اور آبر احسنی دونوں "اے" کے اس استعمال سے بے خبر تھے۔ لیکن قیامت
 ہے کہ سیما ب نے دیتی ہے "بر وزن فاعلین پر اعتراض نہ کیا جب کہ اس کی وہی صورت ہے۔ جو
 "جاتے ہیں" بر وزن فاعلین کی ہے۔ معلوم ہوا کہ سیما ب اپنے اصول کے پابند نہ اپنی شاعری
 میں تھے اور نہ اصلاح میں۔ اس سے بھی میری بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ حرف علت ہندی
 کا گرنادرست یا غلط ہونے کے جن قاعدوں کا حوالہ لوگ جا بجا دیتے رہتے ہیں وہ دراصل قاعدے
 ہیں ہی نہیں، کیونکہ قاعدے کی شرط یہ ہے کہ اس کی خلاف ورزی مستثنیات کے علاوہ ہر جگہ
 قابل اعتراض ہوتی ہے۔ ایسا نہیں کہ وہ ایک جگہ قابل اعتراض ہو اور دوسری جگہ نہ ہو۔

کوثر خیر آبادی کا شعر ہے

خندنگ ناز کے ٹھہرے دل و جگر طالب جو تر آئے گا کیا کیا کش کشی ہوگی
 اس پر امیر مینائی نے یوں اصلاح دی کہ "ٹھہرے" کو نکال کر "دونوں" کا اضافہ کر دیا، الفاظ
 کی ترتیب بدل دی اور دوسرا مصرع نیا لکھ دیا ہے
 خندنگ ناز کے طالب ہیں دل جگر دونوں بڑے مزے کی کش کش میں دل لگی ہوگی

سیماب نے اعتراض کیا کہ دوسرا مصرع ”بڑے مزے کی کشاکش ہوگی پر ختم ہو جاتا ہے۔ کشاکش میں دل لگی ان سنی سی بات ہے“ ابراہسنی نے جواباً کہا کہ جب تیر محبوب کے لیے دل و جگر میں مزے دار کشاکشی ہوگی تو کیا یہ دل لگی کا باعث نہیں؟ ابراہسنی یہ بھول گئے کہ کشاکشی ”کوئی لفظ ہمیں۔ امیر مینائی نے اسی وجہ سے اس کو بدل کر ”کشاکش“ استعمال کیا۔ وہ یہ بھی بھول گئے کہ جب کشاکش مزے دار ہوگی تو اس میں دل لگی کا عنصر بھی آگیا۔ ”مزے دار دل لگی“ بے مزہ بلکہ بے معنی بات ہے۔ سیماب کا اعتراض بالکل درست ہے۔

مندرجہ بالا مختصر محاکے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان اصلاحوں کی حد تک حق نہ سراسر سیماب کی طرف ہے، نہ ابراہسنی کی طرف۔ سیماب نے کم سے کم اتنا تو کیا کہ اساتذہ کے استناد کو معرض سوال میں لانے کی جرات کی۔

محمد علی جوہر کی سیاسی غزل

کیا سیاسی غزل یا اس طرح کی کوئی اور اصطلاح درست یا مناسب کہی جاسکتی ہے؟ ایک معنی میں دیکھیے تو تمام غزل کو سیاسی کہا جاسکتا ہے، کیوں کہ کم سے کم اردو کی حد تک غزل ایک تہ دار صنف سخن ہے اور جہاں کئی تہیں ہوں گی وہاں سیاسی معنی بھی کسی نہ کسی تہ میں معلوم کیے جاسکتے ہیں۔ اردو میں یہ معاملہ اور بھی آسان ہے کہ واردات عشق کی بہت سی اصطلاحیں سیاسی، مذہبی اور سماجی اصطلاحیں بھی ہیں یعنی ان کے معنی غزل سے الگ بھی متعین اور موجود ہیں۔ مثلاً ظلم، ستم، جور، وعدہ، غفلت، بے وفائی، ہجوم، شہر قتل، غارت گری، تباہی، زنداں، پرکتر نایا، بازو توڑ دینا یعنی قوت عمل سے محروم کر دینا، جان دینا، جان گوانا، دار، عدالت، فیصلہ وغیرہ۔ لہذا غزل کے بہت سے اشعار کو تھوڑی سی محنت یا ان کے معنی ڈھونڈنے میں تھوڑی سی اچانچ کو کام میں لا کر انھیں سیاسی (یا کم سے کم سیاسی بھی) قرار دیا جاسکتا ہے۔ پھر اس صورت میں کسی ایسی غزل کا جواز یا وجود ممکن بھی ہے جو پوری طرح سیاسی ہو؟ یعنی کیا یہ ممکن ہے کہ کوئی فن پارہ غزل بھی ہو اور ایک سیاسی وجود بھی رکھتا ہو؟ یعنی کیا یہ ممکن ہے کہ کسی فن پارے کے دو وجود الگ الگ ثابت کیے جاسکیں۔ ایک غزلیہ اور دوسرا سیاسی؟

میرا خیال ہے اس سوال کا جواب نفی میں ہے۔ علی الخصوص اس وجہ سے کہ تہ داری یا رمزیت کو غزل کی بنیادی صفت کہہ دینے کے بعد یہ بات آپ سے آپ طے ہو جاتی ہے کہ جن فن پاروں میں تہ داری نہ ہوگی وہ غزل نہ ہوں گے اور جو فن پارہ مکمل طور پر سیاسی وجود رکھتا ہو، وہ صرف ایک رمز یا صرف ایک تہ کا حامل ہوگا اور اس لیے غزل

نہ ہوگا۔ لیکن بات اس لیے بھی کچھ زیادہ پیچیدہ ہے کیوں کہ یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ اگر کوئی فن پارہ اپنے خالص سیاسی وجود کے باعث غزل کہلانے کا مستحق نہیں ہے تو نہ سہی، لیکن وہ فن پارہ تو ہے؟ یعنی کیا یہ ممکن ہے کہ خالص سیاسی وجود رکھنے کے باوجود کوئی تحریر فن پارہ کہلا سکے؟ لہذا سوال یہ بنتا ہے کہ کیا کسی شے کے دو وجود ممکن ہیں، ایک فنی اور ایک سیاسی؟ اگر یہ صحیح ہے تو پھر یہ ماننا پڑے گا کہ فن کی حیثیت سے وجود سیاست کی حیثیت سے وجود سے متعارض نہیں ہوتا۔ اگر یہ بھی صحیح ہے تو فن کے بارے میں بعض بنیادی باتوں کی صحت مشتبہ ہو جاتی ہے۔ یعنی فن کا مقصد کیا ہے اور سیاست کا مقصد کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ سیاست کا مقصد ہے کہ بعض حالات پیدا کرنا، پہلے سے موجودہ حالات پر اثر انداز ہونا۔ بعض چیزوں کو صحیح اور بعض کو غلط ثابت کرنا۔ تو کیا یہی مقاصد فن کے بھی ہیں؟ بعض لوگ کہیں گے کہ ہاں۔ لیکن فن کی تاریخ اس فیصلے کا ابطال کرتی ہے، کیوں کہ حالات پیدا کرنا یا پہلے سے موجود حالات پر اثر انداز ہونا ایسے کام ہیں جو کسی منصوبے، کسی تنظیمی سرگرمی، کسی لائحہ عمل کا تقاضا کرتے ہیں۔ فن کا معاملہ یہ ہے کہ وہ منصوبہ بندی سے متخالف اور خارجی تنظیمی سرگرمیوں سے مادرا ہے۔ آڈن نے یے ٹس کی موت (جنوری ۱۹۳۹) پر جو مرثیہ کہا تھا اس کا ایک اقتباس ہے:

پاگل آئرلینڈ نے تمہارا دل دکھا کر تمہیں شاعر بنا دیا اور آئرلینڈ کا پاگل پن اور اس کا موسم اب بھی ویسا ہی ہے کیوں کہ شاعری کے ذریعہ کچھ واقع نہیں ہوتا۔ یہ زندہ رہتی ہے، اپنی تخلیق کی وادی میں، جہاں سرکاری حکام کبھی مداخلت کرنا پسند نہ کریں، یہ بہتی ہوئی جزب کی جانب نکل جاتی ہے، تنہا تیل کے وسیع کھیتوں، مصروف غموں اور خام شہروں سے ہوتی ہوئی، جن میں ہم اعتقاد رکھتے ہیں اور جن میں مرتے ہیں۔ یہ زندہ رہتی ہے، واقع ہونے کے ایک طریقے، ایک منہ کی حیثیت سے۔

لہذا شاعری اپنے وجود کی آپ پابند ہے، اس کی دنیا میں چیزیں واقع ہوتی ہیں، لیکن خود اس کے ذریعہ کچھ برپا نہیں ہوتا۔ اس نظم کے تقریباً ۲۵ سال بعد لوئس میک نیس کارٹھیہ (ستمبر ۱۹۶۳) لکھتے ہوئے آڈن نے اپنی بات پھر دہرائی کہ شاعری کوئی شہر نہیں ہے جسے کوئی سیاح جلد جلد ٹیکسی پر بیٹھ کر گھوم لے، کوئی ناول نہیں ہے جس کی تلخیص ہو سکے کوئی

انعام یا ٹرائی نہیں ہے جسے زمینت اور گھنڈ کے لیے دیوار پر آویزاں کیا جاسکے۔ یہ اب بھی اس بات پر اصرار کرتی ہے کہ یا تو مجھے پڑھو یا پھر نظر انداز کرو۔ بیچ کا کوئی راستہ نہیں یعنی شاعری کا کام داخلی دنیا کا کام ہے، اس کے لیے کوئی فارمولا، کوئی گاڈ بک، کوئی حوالہ کام نہیں آتا۔ لیکن اگر یہ صحیح ہے تو پھر شاعری بحیثیت سیاست کے وجود کے انکار لازم آ جاتا ہے۔ یعنی اس بات سے انکار لازم آ جاتا ہے کہ شاعری کے دو وجود ہو سکتے ہیں، ایک سیاسی اور ایک شاعرانہ۔ پھر سیاسی غزل کی اصطلاح یا تو غیر ضروری ہے یا بے معنی ہے۔ یہاں پر کامیو کا خیال آتا ہے جس نے ناول کے بارے میں کہا ہے کہ اس کی ہیئت کا مسئلہ صرف یہ ہے کہ موجودہ دنیا کے خلاف فن کار کے احتجاج کا اظہار کرتے ہیں۔ یہی بات شاعری کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے، لیکن اس سے یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ احتجاج عمومی نوعیت کا ہو گا یا اس کی جو بھی شکل بنے وہ جب تک احتجاج کے زمرے میں ہے شاعر ہے۔ سی۔ ایم۔ بورا نے بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ عمومی اور سپلیک واقعات کے بارے میں بھی شاعری ہو سکتی ہے اور ان واقعات کو بھی شاعری کا موضوع بننے کا اتنا ہی حق ہے، جتنا کسی اور موضوع کو، لیکن شاعری کو اپنا کام کرنا چاہیے لیکن ان موضوعات پر بھی شاعری کو شاعری ہی رہنا چاہیے اور کسی کم تر درجے کے ذریعہ اظہار (مثلاً صحافت یا رائے زنی) کا کام نہ کرنا چاہیے۔ شاعری کبھی بھی کسی تہذیب میں بھی ایسے سطحی لیکن بظاہر پُر اثر تصورات کا اظہار نہیں رہی ہے جنہیں بورا نے comfortable universals

کہا ہے۔ ابن النثانے کہیں لکھا ہے کہ یہ جاننے کے لیے کہ استعمار و استحصال بری چیزیں ہیں، کوئی فلسفہ جانا ضروری نہیں۔ لیکن ان سے بھی غلطی یہ ہوئی کہ انھوں نے یہ سمجھ لیا کہ بس یہ کہ دینا، یعنی اس طرح کے اطمینان بخش کائناتی نتائج کو بیان کر دینے سے کہ استعمار بڑی چیز ہے یا زندگی کی قوتوں کو مضبوط کر دے، شاعری بھی بن جاتی ہے۔ شاعری سے اطمینان بخش کائناتی نتائج نکل بھی سکتے ہیں اور نہیں بھی نکل سکتے۔ اس کا شاعری سے کوئی بنیادی تعلق نہیں۔ بنیادی نہ یہ ہے کہ شاعری کام کون سا کر رہی ہے۔ اگر اس سے صحافت کا کام لیا جائے تو زیادتی ہے۔ مولانا محمد علی جوہر کی سیاسی شخصیت ہمارے حافظے میں اب بھی زندہ ہے اس لیے ہم یہ فرض کر لیتے ہیں کہ ان کی شاعری بھی ان کی سیاسی شخصیت کی طرح ہمہ گیر اور گہری ہوگی۔ اور سیاسی بھی ہوگی۔ حالاں کہ یہ ضروری نہیں کہ سیاسی آدمی سیاسی شاعری بھی کرے۔

یا غیر سیاسی آدمی شاعری نہ کرے۔ محمد علی جوہر کی شاعری میں سیاسی رنگ کم ہے، مذہبی رنگ زیادہ۔ بنیادی حیثیت سے ان کا کوئی اسلوب نہیں، کیوں کہ انھوں نے شاعری کو فن کی حیثیت سے شاید کبھی انگیز نہیں کیا بلکہ اسے زیادہ تر منظم اظہار خیال کے لیے ہی استعمال کرتے رہے۔ لیکن اس کے باوجود ان کی شاعری خاص اظہار خیال (مثلاً ظفر علی خاں) کی شاعری سے مختلف ہے۔ ن۔ م راشد نے وزیر آغا کے نام ایک خط میں لکھا ہے کہ جو سیاسی مضامین ظفر علی خاں کے یہاں صحافت نظر آتے ہیں وہی اقبال کے یہاں دل بھنجوڑنے والی شاعری بن جاتے ہیں۔ ان کے خیال میں یہ سارا معاملہ تخیل کی کار فرمائی ہے۔ یعنی اقبال تخیل کو کام میں لاتے تھے، اس لیے وہ شاعری لکھتے تھے اور ظفر علی خاں خیال کو کام میں لاتے تھے اس لیے وہ صحافت لکھتے تھے۔

لیکن معاملہ اتنا سادہ نہیں ہے۔ محمد علی جوہر کے یہاں بھی تخیل کی کار فرمائی (کم سے کم سطح پر) بہت کم نظر آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ان کی شاعری اقبال کی شاعری جیسا مرتبہ وسعت یا گہرائی نہیں رکھتی۔ لیکن اپنے بہترین محوں میں وہ ظفر علی خاں سے بہتر یقیناً ہے۔ یہ معاملہ محض اس بات سے طے نہیں ہو سکتا کہ محمد علی جوہر اپنے سیاسی موضوعات میں جس شدت سے پیوستہ تھے اور (ہندی والوں کے بقول) سیاست جس حد تک ان کے لیے بھوگی ہوئی برقی ہوئی حقیقت تھی اتنی ظفر علی خاں کے لیے نہیں تھی۔ جوش کی سیاسی شاعری میں سیاست برقی ہوئی حقیقت کی حیثیت سے باطل محدود ہے۔ پھر بھی اگر جوش زندہ رہیں گے تو اپنی دو چار اچھی سیاسی نظموں کی بنا پر۔ لہذا اس معاملے کی چھان بین ذرا اور گہرائی میں جا کر کرنی ہوگی۔ میں نے اوپر کہا ہے کہ محمد علی جوہر کا اپنا کوئی اسلوب نہیں ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی وہ بہت پختہ نہیں ہیں۔ انھوں نے خود لکھا ہے کہ غزلیں محض میری دوست انسانی اور پاکوبی کے لیے ہیں۔ یعنی انھوں نے شاعری کو بطور ڈسپلن نہ سیکھا نہ برتا۔ ان کی شاعری میں ایک طرح کی شدت اور بے تکلفی ضرور ہے۔ لیکن کسی ذاتی اسلوب کی کوشش یا کسی پہلے سے موجود اسلوب کے اتباع کی سعی نہیں ملتی۔ غالب کی زمین میں بہت سی غزلوں اور اچھی خاصی فارسیت کے باوجود ان کے اسلوب پر غالب کا پر تو نظر نہیں آتا۔ کہیں وہ داغ و میر کی یاد دلاتے ہیں، کہیں حسرت موہانی، تو کہیں مومن کی جھلک دکھاتے ہیں۔ اور کہیں وہ محض منظم رائے زنی کرتے ہیں۔ بے تکلفی اور دل کی بات آسانی سے کہہ دینے کی جبلت میں

سادہ مزاجی کا اظہار کرتے ہیں۔ ان کی سیاسی شاعری یعنی وہ شاعری جس میں سیاسی موضوعات یا حوالے نظر آتے ہیں اس جگہ اور اس حد تک کامیاب ہوتی ہے جس جگہ اور جس حد تک وہ ان کی اپنی واردات کے ساتھ اگر تمام دنیا کی نہیں تو کسی اور کی واردات کا رنگ اختیار کرتی ہے۔ مثال کے طور پر ترکوں کی فتح سرائے بطور مسلمان مجھے جتنی بھی خوشی ہو اور اس خوشی کی وجہ سے مجھے ان اشعار سے جتنی بھی ہم دردی ہو کم ہے۔ لیکن شاعری کا تفاعل یہ ہے کہ وہ اپنوں کے علاوہ دوسروں کو بھی یقین کی دولت بخشی ہے۔ ترکوں کی فتح مسلمانوں کے لیے مسرت افزا ہوگی۔ لیکن جب تک اس فتح کو کسی ایسے وقوع کے طور پر نہ پیش کیا جائے کہ وہ وقوعہ خود اپنی جگہ پر مسرت افزا بن جائے، اس موضوع پر لکھی ہوئی شاعری محض منظوم اظہار خیال رہے گی، شاعری نہ ہوگی۔

عالم میں آج دھوم ہے فتح بمبئی کی سن لی خدا نے قیدی گوشہ نشین کی
شیطان جلد باز کا جادو نہ چل سکا تفسیر آج ہو گئی کیدی متین کی
ایمان واقعی ہو اگر غیب پر تو پھر بو آئے ہر امید سے حق الیقین کی

میرا مطلب یہ ہے کہ موضوع سے ہم دردی شاعر اور قاری میں مشترک ہو تو بھی شاعری کا وجود میں آنا ضروری نہیں۔ کولرج نے درست لکھا ہے کہ کسی بڑی سے بڑی نظم کو بھی ہم پامال کر سکتے ہیں اگر ہم اس اصل روح کا خیال نہ رکھیں جس نے اس نظم کو جنم دیا۔ اس لہجے کو نہ دیکھیں جس میں وہ کہی گئی ہے۔ ان رسوم کا خیال نہ رکھیں جن کی وہ پابند ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ شاعری کی واضح اور ظاہر شدت خلوص ہی نظم کے لیے کافی ہے۔ اسی لیے کولرج لہجے کا بھی ذکر کرتا ہے، یعنی اس تاثر کا جو اس نظم سے پیدا ہوتا ہے۔ اگر تاثر تبلیغ یا محض جوش یقین کا ہے تو ضروری ہے کہ جس چیز کی تبلیغ کی جا رہی ہے یا جس چیز پر یقین کا اظہار کیا جا رہا ہے اس میں سب لوگوں کو یقین ہو، یا اگر یقین نہ ہو تو نظم کی حد تک وہ یقین پیدا ہو جائے اور عدم یقین معطل ہو جائے۔ اسی کو کولرج شاعری کا مخصوص تفاعل کہتا ہے۔ یعنی عدم یقین کا تعطل یا مندرجہ ذیل شعر میں یقین اور حق الیقین کی بات تو ہے۔

ایمان واقعی ہو اگر غیب پر تو پھر بو آئے ہر امید سے حق الیقین کی

لیکن شاعر کے واضح اور ظاہر خلوص کے باوجود یہ شعر عدم یقین کا تعطل نہیں پیدا کرتا کیوں کہ اگر یقین منطق کا محتاج نہیں تو عدم یقین بھی منطق کا محتاج نہیں۔ شاعر ہمارے عدم یقین

کو محفل یا منسوخ کرنے کے لیے غیر منطقی یا لامنتیقی طریقے استعمال کرتا ہے۔ جہاں زور بیان اور جوش بیان اور منطق کی بات آئی، قاری کا عدم یقین اور بھی زور مارنے لگتا ہے۔ اس وجہ سے قصیدہ نگار شاعر اس وقت کامیاب ہوتا ہے جب وہ ہم پر ظاہر کر دیتا ہے کہ میں آپ کے یقین کو نہیں بلکہ آپ کے تخیل کو متحرک کرنا چاہتا ہوں۔ قصیدے میں بیان کردہ ”حقائق“ کی سچائی کسی کے درمیان مشترک نہیں ہوتی، حتیٰ کہ ممدوح بھی جانتا ہے کہ یہ سب خرافات ہے، بکو اس ہے، حقیقت نہیں۔ پھر بھی قصیدہ اگر شاعری بتاتا تو اسی لیے بنتا ہے کہ شاعر آپ کی منطق کو برا سمجھتا نہیں کرتا۔ یہیں پر وہ رسوم بھی کام آتے ہیں جن کا کورج نے ذکر کیا ہے۔ غزل کے بھی بعض رسوم مقرر ہیں اور اسی لیے میں نے شروع ہی میں کہہ دیا ہے کہ تقریباً تمام غزل تھوڑی سی محنت اور معنی بینی اور لفظ شناسی کی مشق کے بعد سیاسی بھی، ملحوظ رہے میں نے صرف سیاسی نہیں کہا، سیاسی بھی کہا ہے) قرار دی جا سکتی ہے۔ محمد علی جوہر اور ظفر علی خاں میں یہی فرق ہے کہ محمد علی جوہر کی بہترین شاعری ان رسوم کے اندر ہے جو اس وقت غزل کے لیے مقرر تھے۔ جہاں وہ دائروں سے باہر نکلے وہ عمومی سطحیت اور فخر بازی اور نثریت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے جو بظاہر غزل کے رسوم کے اندر ہے۔

تجھے ہے قوت بازو یہ غزہ حسن پر ہم کو
لگا دے زور تو سارا تری قدر کہاں تک ہے

لیکن غزل کے مزاج شناس جانتے ہیں کہ شعر کی اساس ”قوت بازو“ پر ہے جو معشوق کی رومیاتی صفت نہیں ہے۔ معشوق خون خرابا کرتا ہے لیکن زور بازو کے بل بوتے پر نہیں بلکہ زور حسن کے بل بوتے پر۔ دست بازو سے قاتل اور زور بازو سے قاتل کی بات بھی اگر ہوتی تو اس کے حسن کے حوالے سے، پہلوان کے طور پر نہیں۔ شعر زیر بحث میں دوسرا مروج معشوق کو پہلوان ثابت کر کے اسے غزل کی روایت سے خارج کر رہا ہے۔ لیکن جب غزل کی روایت سے خارج ہو گیا اور کسی دوسرے فریم میں نہیں آ رہا ہے تو پھر شعر باقی نہ رہا۔ صرف ایک مبارز طلبی رہ گئی۔ اس طرح سیاسی شاعری میں سے شاعری منہا ہو جاتی ہے۔ اور محض سیاست، وہ بھی ایک وقتی تاثر کی شکل میں باقی رہ جاتی ہے وہی حالت مندرجہ ذیل اشعار کی ہے۔

چند روزہ عیش ہے یہ جنتِ شداوکا اس طرح ہرگز نہ ہوگا فیصلہ بغداد کا
 شداوکا جنتِ غزل کی رسومات میں داخل ہے، لیکن بغداد کی مناسبت کے باوجود شعر محض
 اخباری بیان ہے۔ کیوں کہ جنتِ شداوکا تذکرہ کسی شعری تجربے یا کسی رسومیاتی بیان کے
 لیے نہیں بلکہ ایک سیاسی اور غیر شعوری نتیجہ نکالنے بلکہ اس نتیجے کا اعلان کرنے کے لیے کیا گیا
 ہے۔ مشکل یہ آپری ہے کہ جب کسی پبلک واقعے کا مخصوص طور پر ذکر کیا جاتا ہے تو شعر بقول
 بورا ”کسی کم تر درجے کے ذریعہ اظہار“ کا نمونہ معلوم ہونے لگتا ہے اور جب کسی واقعے
 کا ذکر مخصوص طور پر نہ کیا جائے تو شعر ایک عمومی بیان ہو جاتا ہے جس کو سیاسی رنگ دے
 بھی سکتے ہیں اور نہیں بھی۔ مثلاً مندرجہ ذیل شعر غزل کی روایت میں ہے لیکن اس کا بیان
 اتنا عمومی ہے کہ اسے سیاسی معنی دیے جائیں یا نہ دیے جائیں کوئی فرق نہیں پڑتا ہے
 اس پر کیا موقوف کر اور بھی ظلم ستم کچھ بھی باقی ہو جو ظالم حوصلہ بے داد کا
 اس بات سے قطع نظر کہ شعر معمولی ہے، اس کے سیاسی معنی اس قدر عمومی اور پتے ہیں کہ اس شعر
 کا سیاسی ہونا نہ ہونا برابر ہے۔ اب مندرجہ ذیل شعر دیکھیے۔ یہ بھی ایک مخصوص واقعے پر ہے،
 لیکن اس میں شعر کا رنگ آگیا ہے

قید ہے قیدِ غلامی دو برس کی قید کیا دیکھو کب ہو خاتمہ اس قید بے میعاد کا
 قید بے میعاد اور قیدِ غلامی کے سیاسی معنی ظاہر ہیں۔ یہ فقرے غزل کی روایت میں بھی داخل
 ہیں۔ اس طرح شعر کا سیاسی پہلو ظاہر ہو گیا اور روایت بھی برقرار رہی۔ لیکن یہ اعلیٰ درجے
 کا شعر نہیں ہے کیوں کہ نہ اس کے معنی بہت دور تک جاتے ہیں اور نہ اس کے الفاظ میں کوئی
 ایسا حسن ہے جو اس کا ذاتی یا اضافی حسن بن جائیں۔ کسی مقررہ موقع پر (مثلاً کسی مدت
 کے لیے سزائے قید ملنے پر) یہ شعر بڑھا جائے اور پڑھنے والا غلام ملک کا باشندہ ہو تو
 شعر کی اثریت میں اضافہ ہو سکتا ہے۔ لیکن وہ اثریت جو خارجی حالات و شرائط کی اس درجہ
 محتاج ہو کہ اس کا وجود ان حالات و شرائط پر منحصر ہو، شعر کی خوبی نہیں ہو سکتی۔ دراصل
 محمد علی جوہر کی سیاسی شاعری بھی اسی وقت شاعری کے زمرے میں آتی ہے جب وہ مذہب کو
 سیاست کے پس منظر میں یا سیاست کو مذہب کے پس منظر میں دیکھتے ہیں۔ ان کی زیادہ تر کامیاب
 شاعری میں سیاسی موضوعات کو مذہبی استعاروں میں یا مذہبی موضوعات کو سیاسی استعاروں
 میں بیان کیا گیا ہے۔ مثلاً غلامی کے موضوع پر یہ شعر دیکھیے

بت پرستی کا نشان طوق غلامی کم ہے کیا ضروری ہے کہ قشتہ بھی ہوتا بھی ہو
یعنی یہاں وہ غلامی کو کفر کے برابر گردان رہے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے امام حسینؑ
کو استعارہ بنا کر اپنے بہترین اور شہور ترین شعر کہے ہیں۔

قتل حسین اصل میں مرگ یزید ہے اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کر بلا کے بعد
ستم سے کچھ نہ ہوا اب کھلا ستم گر پر ابھی کچھ اور بھی باقی ہے قتل عام کے بعد
فرصت کے خوشامد شمر و یزید سے اب اذعائے پیروی پنج تن کہاں
پیغام ملا تھا جو حسین ابن علیؑ کو خوش ہوں وہی پیغام قضا میر لیے ہے
خود خضر کو شبیر کی اس تشذیبی سے معلوم ہوا اب بقاء اور ہی کچھ ہے
لیکن مذہب اور سیاست کا یہ اجتماع محمد علی جوہر کے یہاں ہمیشہ اتنی تکمیل کے ساتھ نظر نہیں
آتا۔ ان پر مذہبیت کا جوش غالب ہے اور یہ کہا جاسکتا ہے کہ محمد علی جوہر کی مذہبی شاعری
ان کی سیاسی شاعری سے بہتر ہے۔ جہاں وہ سیاسی افکار و نظریات یا صورت حالات کے
بجائے صرف ذاتی حوالے سے حبیبہ شاعری کرتے ہیں وہاں ان کی عام سطح بلند ہو جاتی ہے
لیکن شاعرانہ حقیقت اور عام منطقی حقیقت میں فرق نہ کرنے کی وجہ سے شعر میں ایک خوش
گوار سی تیزی کے باوجود کوئی نئی حقیقت سامنے نہیں آتی۔

گراں ہواب تو شاید سر گل بھی کچھ ایسے ہو گئے خوگر قفس کے
ملی ہے قید آزادی کی خاطر ہے نہ پڑ جائیں کہیں دونوں کے چسکے
جس نے ہنگامہ عدالت کا تری کیا، اس گنہ گار کو اک روز جزا اور ہی
ہم کو خود شوق شہادت ہے گواہی کسی فیصلہ کر بھی چکو مجسم اقراری کا
سرور کیف لا تخزن کو بشرے عیاں پایا اسیر قید تنہائی کو مست و شادماں پایا

میں سیاست کا طالب علم نہیں ہوں اس لیے محمد علی جوہر کی سیاسی سوچ بوجھ یا بصیرت
کے بارے میں کوئی رائے نہیں دے سکتا۔ لیکن ان کی سیاسیات میں ایک طرح کی سیماب دہی
اور بے قراری ضرور تھی۔ سیماب دہی اور بے قراری ان کی شاعری میں اچھا اور بُرا دونوں
اثر رکھتی ہے۔ مثلاً اسی سیماب دہی کی بنا پر وہ منفرد اسلوب نہ اپنا سکے نہ ایجاد کر سکے۔ لیکن
اسی کے باعث ان کی تمام شاعری حرکت اور بے چینی اور شور کے استعاروں اور پیکروں سے
بھری ہوئی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ وہ غالب کی طرح نئی نئی صورتیں نہیں پیدا کرتے۔ ان کا ذہن

حقیقی طور پر استعاراتی نہیں ہے، جیسا کہ میں نے اوپر کہا ہے، وہ شاعرانہ حقیقت واقعی یا منطقی حقیقت میں فرق نہیں کرتے، جب کہ اس فرق کے بغیر یا اس کے احساس کے بغیر استعارہ وجود میں نہیں آتا۔ لیکن استعارہ کی اس کمی کو محمد علی جوہر نے تکرار کے ذریعہ ایک حد تک پورا کر لیا ہے۔

دستِ وحشت سے شکایت پاؤں کے چھالوں کو ہے
دل میں کھٹکا جا کے ہر وہ خار جو دامن میں تھا
قابلِ جوہر کے ہاتھوں سے نہ چھوٹا حشر تنگ
کس بلا کا خون ظالم کی رگِ گرہ دن میں تھا
ہوا تھا قیدِ فصلِ گل میں جو مرغ اس کو گلشن میں
قفص سے چھٹتے ہی صیدِ غم جو بر خزاں پایا
بجھ سے مقابلے کی کسے تاب دے میرا لہو بھی خوب ہے تیری حنا کے بعد
اک شہر آرزو پہ بھی ہونا پڑا نخل ہل من مزید کہتی ہے رحمتِ عا کے بعد
لذتِ ہنوز ماندہ عشق میں نہیں آتا ہے لطفِ جرمِ تمنا سزا کے بعد
انگ انگ اشعار میں یہ کیفیت اتنی نمایاں نہیں ہوتی جتنی پورے کلام کا بے یک وقت مطالعہ کرنے پر نمایاں ہوتی ہے۔ محمد علی جوہر بڑے شاعر نہیں تھے لیکن وحدتِ تاثر کی حد تک وہ شاعری کا حق یقیناً ادا کر دیتے ہیں۔ انھوں نے سیاست کی دنیا میں اپنے نقوش قدم اس قدر نمایاں چھوڑے ہیں کہ باقی اور میدانوں میں انھیں کسی نشان کی ضرورت نہ تھی۔ یہی بات ان کی بڑائی کا ثبوت ہے کہ سیاسی اور صحافتی پہلوؤں پر تمام تر توجہ صرف کرنے کے باوجود ان کی بہت ساری شاعری آج بھی پڑھنے کے لائق ہے۔

جاں نثار اختر اور نیا استعارہ

محمد حسین آزاد نے ذوق کے بیان میں لکھا ہے کہ جب وہ اپنا مشہور قصیدہ **ع**
 زہے نشاط اگر کیجیے اسے تحریر
 نظم کر رہے تھے تو ان کا طریقہ یہ تھا کہ شعر کہہ کر کسی کو لکھواتے جاتے تھے جب
 وہ اس شعر پر پہنچے ۔

ہوا پہ دوڑتا ہے اس طرح سے ابرسیا ۔ کہ جیسے جائے کوئی فیل مست بے زنجیر
 تمام سننے والوں نے بے ساختہ داد دی ۔ ذوق آب دیدہ ہو کر بولے : ہاں میاں میرا بڑھاپا
 ہے اور اس کی جوانی ہے ۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ برساتی ہوا میں تیزی سے اڑنے والے بادلوں
 کے لیے فیل مست بے زنجیر سے بہتر تشبیہ یا پسیر مشکل سے دست یاب ہوگا ۔ اسی وجہ سے جواں
 سال اقبال نے بھی یہی پیکر شعوری یا غیر شعوری طور پر اسے اڑا لیا ہے
 ہائے کیا فراطرب میں جھومتا جاتا ہے ابر ۔ فیل بے زنجیر کی صورت اڑا جاتا ہے ابر
 حالانکہ مشاقی اور نوشی کا فرق واضح ہے اگر ابر جھومتا جا رہا ہے تو فیل بے زنجیر کی صورت
 اڑ نہیں سکتا ۔ جھومنے کی رفتار اور ہے بے زنجیر دوڑنے کی رفتار اور ۔ پھر ہائے کا لفظ یہاں فصول
 اور محض برائے بیت ہے ۔ ان باتوں کا تذکرہ میں یوں ہی نہیں کر رہا ہوں مقصود یہ ظاہر کرنا ہے
 کہ عمر کے ساتھ ساتھ شاعری مشاقی میں اضافہ تو ہوتا ہی ہے اس کے داخلی ارتقا کی بھی منزلیں
 طے ہوتی رہتی ہیں ۔ اب یہ شاعری تقدیر یا اس کی صلاحیت اور قوت پر منحصر ہے کہ اس کا ارتقا
 عرصہ تک قائم رہے ۔ دیر میں شروع ہوا یا کچھ برسوں ہی میں تمام ہو جائے ۔ غالب کو دیکھیے کہ
 وہ بیس اکیس برس کی عمر میں ہی اپنا بہترین اسلوب دریافت کر چکے تھے اور ان کے بقیہ پچاس

سال اسی کو مزید سنوارنے سجانے میں گزرے۔ ان کی صلاحیت اس قدر غیر معمولی تھی کہ دماغی ذہنی اور تخلیقی ترقی کے وہ مدارج جو دوسرے شعرا سے برسوں میں طے نہیں ہوتے انھوں نے ایک مختصر عرصے میں تمام کر لیے اور اس کے باوجود ان کے یہاں آخر عمر تک کسی انحطاط کا احساس نہیں ہوتا اس کے برخلاف مجاز نے اپنی چھوٹی موٹی شخصیت کے پورے امکانات بہت جلد ظاہر کر دیے اور اس کے بعد ان کی شاعری کا سرچشمہ ہی خشک ہو گیا۔ راشد آخر عمر تک ترقی کرتے رہے اور اگرچہ ان کی شروع کی نظموں میں بھی حیرت انگیز فن کارانہ بلوغت ملتی ہے لیکن آخر کی نظموں کو دیکھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ ”خودکشی“ اور ”استقامت جیسی نظموں کا شاعر ہی ”لے غزال شب“ اور ”آرزو راہبہ ہے“ جیسی شاہ کار نظموں کا شاعر بن سکتا تھا۔

ترقی پسند شعرا کے ارتقا کی داستان بیشتر الم ناک ہے۔ ان کے سامنے کوئی واضح فن کارانہ معیار نہ تھا بلکہ وہ سماجی اور سیاسی تقاضوں کو فن کارانہ معیاروں کا بدل سمجھتے تھے۔ لہذا ان کی شاعری میں جو تبدیلیاں آئیں وہ اکثر خارجی ضرورتوں کے تحت آئیں، فن کارانہ ارتقا کا حوالہ ان میں نہ تھا۔ شروع شروع میں ترقی پسند شعرا کو سستی رد مافی نظمیں لکھنے سے عار نہ تھا۔ مجاز، ساحر، سردار، مخدوم، کیفی، جاں نثار اختر اور خود فیض جو ان تمام شعرا کے مقابلے میں جذبات کا بے محابا اظہار بہت کم کرتے ہیں، کوئی اس عیب سے یکسر خالی نہیں۔ عشق میں انقلاب کی آمیزش ذہنی رویے میں کسی تبدیلی کی بنا پر نہیں بلکہ اس وجہ سے ہوئی کہ خالی غولی عشقیہ شاعری سے کوئی سیاسی کام نہیں لیا جاسکتا۔ غزل سے ترقی پسندوں کا احتراز بلکہ اس کی تحقیر اس بنا پر نہیں تھی کہ اس میں عشقیہ جذبات کا اظہار ہوتا ہے بلکہ اس بنا پر کہ اختر حسین راے پوری وغیرہ نے یہ دریافت کر لیا تھا کہ غزل کا مزاج جاگیر دارانہ ہے اس لیے اس کے ساتھ میل جول اچھا نہیں ہے، اسی طرح ترقی پسندوں نے آزاد نظم کو اردو شاعری کے چہرے پر بدنام داغ اس لیے نہیں کہا کہ اس میں فن کارانہ اظہار کی قوت نہیں بلکہ اس لیے کہ انیس الیٹ وغیرہ جیسے وجہ پسند آزاد نظم کے داعی اور مبلغ تھے۔ ترقی پسند بوطیقا آزاد نظم اور غزل کو قبول کرنے پر بڑی مشکل سے راضی ہوئی اور وہ بھی اس وجہ سے کہ جب آزاد نظم بڑے سے بڑے مغربی ترقی پسند شاعروں نے کھلے بندوں بڑنا شروع کر دی اور جب غزل کی کثیر الجہت شاعری کے ذریعہ سیاسی مفایم کے اظہار کی آسانیاں نظر آئیں تو ترقی پسند بوطیقا کے پاس کوئی چارہ نہ رہا۔ ورنہ اس بات کی کہ ترقی پسند نظریہ شعر کسی واضح فن کارانہ معیار سے علاقہ نہیں رکھتا اس کی ایک دلیل اختر حسن

کافی اعظمی کی کتاب ”آوارہ سجدے“ پر تبصرہ ہے ”جو گنگو“ میں شائع ہوا ہے۔ آخر حسن نے کیفی کی خالص سیاسی اور جنگامی نظموں کے بارے میں دینی زبان شماره ۱۰۹ء کے کماکان کے جوش اور غصے میں کوئی شک نہیں لیکن مستقل شعری قدر نہ رکھنے اور موضوعات کی محدود حیثیت کے باعث ان کی شاعرانہ قیمت مشتبہ ہے تو اس پر سردار جعفری نے یہ مختصر لیکن تحکمناہ نوٹ دیا ہے کہ اداہ اس رائے سے متفق نہیں ہے۔

یہ بات اپنی جگہ بالکل درست ہے کہ ہر زمانے کی شاعری کی طرح ترقی پسند شاعری کا بھی بڑا حصہ بے جان اور شاعری کے دائرے سے خارج ہے اور ہر زمانے کی شاعری کی طرح ترقی پسند شاعری کا بھی ایک مختصر حصہ نہایت خوبصورت اور اچھی شاعری کے زمرے میں داخل ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ ترقی پسند شعرا کی اچھی شاعری ان کے نظریے کی وجہ سے نہیں بلکہ اس کے باوجود ہے اور نہ نظریاتی حیثیت سے تو آخر حسین رائے پوری کا خیال بالکل درست تھا کہ غزل کا مزاج جاگیردارانہ اور اس کی فکر مائل انحطاط ہے (یعنی ترقی پسند نظریے کی روشنی میں یہی نتیجہ نکلتا ہے) یہ ترقی پسند شعرا کی سلامت طبع تھی جو انھیں کھینچ کھانچ کر کسی طرح غزل کی طرف لے آئی۔ آئے وہ جس راستے سے ہوں لیکن پہنچے ٹھیک جگہ پر۔ کیوں کہ غزل نے ان کی شعری کائنات کو اپنی مخصوص وسعت و وقار سے روشناس کرایا۔

کہنا مجھے یہ تھا کہ ترقی پسند شاعروں کے یہاں شعری ارتقاء یا انحطاط کی ان منزلوں کو تلاش نہیں کیا جاسکتا جو عام طور پر شعرا کے یہاں نظر آتی ہے ان کے یہاں خارجی دباؤ داخل ایج پر اکثر حاوی رہا ہے۔ لہذا ان کا میلان کبھی کسی طرف رہا ہے تو کبھی کسی اور طرف۔ ایسی صورت حال میں ان کے بہترین شعرا کے یہاں اچانک شگفتگی کے منظر اکثر دکھائی دیتے ہیں (شگفتگی یہاں افسردگی کی ضد نہیں بلکہ کھل اٹھنے کے معنی میں ہے) جاں نثار آخر کی تازہ غزلیں اسی کی بین مثال ہیں۔

جاں نثار آخر کے بارے میں ایک حالیہ انگریزی مضمون میں کہا گیا ہے کہ وہ مارکسی نظریہ ادب کے پابند ضرور ہیں لیکن اس پابندی کے باوجود وہ سکتے بند اور مشروط طرز احساس و اظہار کے قائل نہیں۔ میں نہیں کہہ سکتا کہ اگر یہ مضمون اردو میں لکھا گیا ہوتا تو اس میں یہ بات کس طرح کہی جاتی کیوں کہ ہماری زبان میں ترقی پسند نظریہ شعری جس صورت کو سرکاری ترقی پسندوں نے قبول اور رائج کیا ہے اس کی رو سے انفرادیت بہت بڑا گناہ ہے کیوں کہ انفرادیت disruption اور

انفرادی سچائیاں جمہوریت ہوتی ہیں۔ اسی وجہ سے سردار جعفری کا خیال ہے کہ conformity یعنی یکسانیت

کوئی بُری چیز نہیں، جب انفرادی سچائیوں کو فروغ ہوگا تو تھوڑی بہت افتراقی بھی ہوگی۔ ظاہر ہے کہ افتراقی نظم و ضبط کے منافی ہے۔ سیاسی اعتبار سے تو نظم و ضبط بڑی عمدہ چیز ہے لیکن ادب کا میدان سیاسی اکھاڑا تو ہے نہیں، یہاں تو طرح طرح کی بولیاں رائج ہونا لازمی ہے۔ مشکل یہ ہے کہ سکے بند ترقی پسندی کا عقیدہ یہ ہے کہ انفرادی سچائیاں ادب سے گزر کر سیاست میں بھی در آتی ہیں حالانکہ یہ خیال درست نہیں، کم سے کم اس حد تک کہ ادب سے لطف اندوز ہونے کے لیے کسی مخصوص عقیدے پر کاربند ہونا ضروری نہیں اگر میں صوفی نہ ہوتے ہوتے بھی رومی کو، ہندو نہ ہوتے ہوتے بھی گیت گووند کو اور سی کی تھوٹک نہ ہوتے ہوتے بھی دستہ فلسفی کو پڑھ اور پسند کر سکتا ہوں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ میری انفرادی سچائیاں کچھ بھی ہوں وہ دوسروں کی سچائیوں سے اس طرح متاثر رہ نہیں ہوتیں کہ ایک سچائی دوسری کو منسوخ یا مجرد کر دے۔ جاں نثار آخر کا بھی یہی معاملہ ہے۔ ذاتی طور پر وہ مارکسی ہیں اگرچہ مجھ سے پوچھا جائے کہ سیاست کی سطح پر میرے کیا عقائد ہیں تو میں بلا تکلف دائیں پر بائیں بازو کو ترجیح دوں گا۔ میں خود کو برٹرنڈ رسل کی طرح لبرل سوشلسٹ سمجھتا ہوں دیہ اور بات ہے کہ بائیں سیاسی نقطہ نظر والے برٹرنڈ رسل کے نام سے بھی اسی طرح بدکس گئے جس طرح سارنر پر لاجوں سمجھے ہیں، لیکن اس بات کی پروا کیے بغیر کہ بعض لوگوں کی فطرت میں اظہار ذات یا فرد کی فردیت کا احساس ایک disruptive رجحان ہے، میں اپنے اس حق کا اعلان کروں گا کہ اظہار ذات اور احساس فردیت پر تمام چیزوں کو موخر کروں۔ میں جاں نثار آخر سے اس بات کی توقع نہیں رکھتا کہ وہ ساٹھ سال کی عمر میں generation gap کو پار کر لیں گے اور نہ میں بچا ہوتا ہوں کہ وہ اپنے سیاسی عقائد ترک کر دیں بلکہ میں تو یہ چاہتا ہوں کہ وہ اپنی فردیت کا اظہار اپنے عقائد کے ساتھ ساتھ کریں تاکہ گراں گوش اور گراں خواب نقادوں کی بے خبری کم ہو۔

نئی غزلوں کے جاں نثار آخر اور ”گھر آنگن“ کے جاں نثار آخر کو اس خیال سے ایک نہ سمجھنا چاہیے کہ دونوں میں روایتی جذبے کی جگہ ذاتی جذبے کا اظہار ہے۔ ”گھر آنگن“ کی شاعری اپنی تمام سادگی اور معصومیت اور بالغ گھریلوں کے باوجود محدود اور اکہری شاعری ہے اس میں مقامی استعارے کے سوا کوئی وسیع استعارہ یا نندگی کا کوئی پیچیدہ تجربہ نہیں ہے۔ اس کے برخلاف غزلوں میں مقامی استعارہ بہت کم ہے اس کی جگہ وسیع تر استعارہ تلاش کرنے کی ایک مسلسل کوشش ہے وسیع تر استعارے کی ایک شکل یہ ہے کہ وہ پورے شعر

پر محیط ہوتا ہے یعنی پورا شعر ہی استعارہ بن جاتا ہے۔ ایسے شعر میں جو واردات بیان کی جاتی ہے وہ مقامی مفہوم کے ساتھ ایک نسبتاً غیر قطعی بہم لیکن معنی خیز مفہوم بھی رکھتی ہے۔ اس کی انتہائی صورت (یہ بات ذرا دل چسپ بھی ہے) کا فکا کے افسانوی ادب میں نظر آتی ہے۔ انتہائی اس لیے کہ کا فکا کے یہاں معنی کی کثرت اور مسنویت کی شدت کا احساس قدم قدم پر ہوتا ہے لیکن مقامی مفہوم تقریباً غصفا ہونے کی وجہ سے وہ صورت پیدا ہو جاتی ہے جس کو ایرک ہیلر "شفات ابہام" کہتا ہے۔ جان نثار اختر کے یہاں مقامی مفہوم سے ہی دیش تر مفہوم بھی حاصل ہوتا ہے۔ مندرجہ ذیل غزل میں مرد کی تنہائی یا اس کی افسردگی (جس میں شکست خوردگی کا شائبہ نہیں بلکہ جو ایک فطری احساس کا حکم رکھتی ہے) مقامی مفہوم ہے۔

آئے کیا کیا یاد نظر جب پڑتی ان دالوں پر

اس کا غنڈ چپکا دینا گھر کے روشن دالوں پر

آج بھی جیسے شانے پر نم ہاتھ مرے دکھ دیتی ہو

چلتے چلتے ترک جاتا ہوں ساری کی دکانوں پر

سستے داموں لے تو آتے لیکن دل تھا بھرا آیا

جانے کس کا نام کھدا تھا پتل کے گل دالوں پر

شہر کے پتے فٹ پاتھوں پر گاتو کے موسم ساتھ چلیں

لوٹے برگد ہاتھ سا رکھ دیں میرے جلتے شانوں پر

اس کا کیا من بھید بتائیں اس کا کیا انداز کہیں

بات بھی میری سننا چاہے ہاتھ بھی لکھے کانوں پر

اب ان اشعار پر فردا فردا غور کیجیے۔ جن دالوں پر نظر پڑتی ہے وہ کسی گھر کے ہیں، ایسے

گھر کے جن میں شاعر کسی کے ساتھ رہتا تھا۔ منظر بچپن کا معلوم ہوتا ہے لیکن روشن دالوں پر

کاغذ چپکانے کا کھیل واضح نہیں ہے۔ ممکن ہے یہ گزرا گھر کے روشن دان ہوں۔ ممکن ہے فکر

بچپن کا نہ ہو بلکہ جوانی کا ہو اور روشن دالوں کے شکستہ شیشوں پر کاغذ چپکانا محبت اور مفلسی

کی طرف اشارہ کرتا ہو۔ ممکن ہے روشن دالوں سے چھپتی ہوئی روشنی کو روکنے سے گھر لیا اور

مانوس فصا میں نیم روشن خلوت اور دوستی سے بھری ہوئی تنہائی کا احساس زیادہ کرنا مقصود ہو،

ہر حال ان یادوں میں کسی محبوب شخصیت کے کھوجانے کا تاثر ظاہر ہے اور محبوب شخصیت میں

مخصوصیت اور اپنائیت کی بھی ایک ادا ہے جس کی کمی شاعر کو عصر حاضر میں محسوس ہوتی ہے دوسرے شعر میں ایسا لگتا ہے کہ وہی معصوم اور محبوب ہستی بچپن یا لڑکپن یا نوجوانی کی منزل سے گزر کر وسط عمر کی بحرِ پور اپنائیت تک پہنچ کر اٹک ہو گئی۔ ساری کی دکانوں پر ٹھٹھک کر رک جانا اور یہ محسوس ہونا کہ کسی نے کندھے پر ہاتھ رکھ دیا، اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ گم شدہ ہستی کو حسین ساریوں میں ملبوس دیکھنے کی تمنا تھی جو شاید کبھی پوری نہ ہو سکی۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ خوبصورت نازک ساریوں کو شوکیں میں سبھی ہوئی دیکھ کر شاعر کی چشمِ نخیل حرکت میں آ جاتی ہے اور وہ گم شدہ ہستی کو ان میں ملبوس دیکھ لیتا ہے۔ اب شانے پر رکھا ہوا ہاتھ ایک اور مفہوم اختیار کر لیتا ہے۔ شوکیں میں لگی ہوئی ساری پہلے محبوب ہستی کے بدن پر سجتی ہے، پروہ ہستی دکان سے چل کر خود بخود شاعر کے پہلو میں کھڑی ہو جاتی ہے۔ گڑیا گھر کے روشن دانوں سے جھانکتی ہوئی گڑیاں زندہ ہو جاتی ہیں اور سچ کچ کی لڑکی بن کر آنکھیں کھول دیتی ہیں۔ تیسرے شعر میں پتیل کے گل دانوں پر کھدا ہوا گم نام نام اسی گم شدہ ہستی کی علامت بن جاتا ہے۔ جس طرح اپنے مالک سے لگ ہو کر گل دان غلی گلی آوارہ ہیں اور ہر اس خریدار کے رحم و کرم پر ہیں جو چند پیسوں کے عوض انھیں خریدنا چاہے (لیکن پھر بھی ان پر مالک کا نام منقش ہے) اس طرح محبوب ہستی سے جدا ہو کر شاعر کی شخصیت ادھوری اور کم قیمت ہو گئی ہے۔ بقول حسن اللہ بیان ۷

ہم سرگزشت کیا کہیں اپنی کہ مثل خار
پامال ہو گئے ترے دامن سے چھوٹ کر

لیکن اس کا ایک پہلو اور بھی ہے۔ ممکن ہے گل دانوں پر اس گم شدہ ہستی کا نام منقش ہو اور گل دانوں کا بازار میں آنا اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہو کہ ان کی مالک کا سارا اثاثہ تتر بتر ہو گیا اور خود اس کا نام صفحہ ہستی سے مٹ گیا۔ تیسرا پہلو یہ ہو سکتا ہے کہ ممکن ہے گل دان کسی نے کسی کو تختہ پانے اور اب تختہ پانے والی یاد اے کے آج بھرتانے یا تعلیب حال کی بنا پر وہ کباری کی دکان پر آ گئے ہوں۔ بہر حال سستے داموں ملنے والے یہ گل دان ہر صورت میں گم شدگی، علاحدگی اور تبدیلی کی علامت ہیں اور گم شدگی یا تبدیلی حال شاعر کی تنہائی اور محزونی کا ایک حصہ ہے یا اس میں اضافہ کرتی ہے۔ چوتھے شعر میں جدید تہذیب کے اس بحران کا ذکر ہے جس کی وجہ سے ہمارے ملک کی آبادی کا ایک معتدبہ حصہ دیہات سے شہر کی طرف کشال کشال گامزن ہے۔ بڑے بڑے مکانوں کی سادگی اور قوت کے علاوہ اس کی عارفانہ عقل مندی کی بھی علامت ہیں۔ برگد کا درخت صرف

دھوپ سے امان نہیں دیتا بلکہ اپنی تو مندی مضبوطی اور طویل العمری کی بنا پر ایک طرح کا پدری پیکر Father Image بھی ہے اور شہر کی قیمتی سڑکوں پر صرف پاؤں ہی نہیں جلتے بلکہ شہری آب و ہوا ہی بے مہری اور خود غرضی سارے جسم کو جلا ڈالتی ہے۔ آخری شعر میں پہلے شعر کی لڑکی پھر نظر آتی ہے، لیکن اب شاعر کی شخصیت تھوڑی بہت شوخ معلوم ہوتی ہے وہ اسے محبت کا تجربہ کرنے کی ترغیب دے رہا ہے۔ لڑکی ملتفت بھی ہے لیکن معصومیت یا شوخی کی بنا پر وہ ہر بار کانوں پر ہاتھ رکھ لیتی ہے جو بھی ہو لیکن شاعر تباہ و خرابی میں ناکام رہتا ہے۔

اس طرح غزل کا مرکزی تاثر جسے تہنائی اور افسردگی کا نام دے سکتے ہیں تجربے کی روشنی میں کئی اور طرح کے تاثرات میں بکھر کر غزل کی معنویت میں اضافہ اور خود مرکزی تاثر کی نشت پناہی کرتا ہے۔ غزل کے لیے مرکزی تاثر کوئی ضروری نہیں ہے لیکن اس کا ہونا کوئی عیب بھی نہیں اور اگر مرکزی تاثر مختلف تجربات سے مل کر بنا ہوا یا مختلف استعاروں کے ذریعے ظاہر ہو (جیسا کہ غالب کی غزل ”مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے“ میں ہے) تو یہ اس کا بہت بڑا حسن ہے۔ غزل میں جذبے کا اظہار کوئی بڑی بات نہیں۔ بڑی بات یہ ہے کہ جذبہ سطحی نہ ہو۔ سطحی سے مراد یہ ہے کہ جذبہ ایسا نہ ہو جس تک دست رس پیش پا افتادہ یا عامیانہ الفاظ کے ذریعہ ہی ہو جائے۔ اپنی اوٹائی شکل میں اکثر جذبات سطحی ہوتے ہیں لیکن اچھا شاعر ان میں جانِ شاعر کی طرح مختلف تجربات شامل کر کے اور ان کے لیے طرح طرح کے استعارے تراش یا تلاش کر کے انھیں گہرائی بخشتا ہے۔ نام نہاد اخلاقی یا انقلابی شاعری کا عیب یہ نہیں کہ اس کا جذبہ سطحی ہوتا ہے بلکہ یہ کہ اس میں بیان کردہ جذبہ مختلف اللون تجربات کے ساتھ گھل مل نہیں سکتا۔ وجودی ادب کی ایک بہت بڑی خوبی یہ ہے کہ اگرچہ وہ اخلاق کا پرچار نہیں کرتا لیکن چونکہ وہ انسان کے ذاتی تجربات و احساسات اور اس کے داخلی مسائل کی گہری چھان بین کرتا ہے اس لیے اس میں بنیادی اخلاق اور انقلابی اقدار نام نہاد اخلاقی یا انقلابی ادب سے زیادہ ہی ہوتی ہیں۔ ایو تو شٹکو Evtushenko کا یہ کہنا غلط نہیں ہے کہ لوگ نہیں مرتے بلکہ ان کے ساتھ دنیا میں مرجاتی ہیں۔ ہر ایک فرد جہاں میں ورقِ ناخواندہ ہے، غالب بہت پہلے کہ گئے ہیں۔ کارل پا پرماؤی دنیا کو تین حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔ ایک تو ذات، دوسرا طبیعتی دنیا (شہر، درخت، پہاڑ، دریا وغیرہ) اور تیسرا حصہ وہ تمام ادارے اور سماجی ماحول جو انسان کے ہی خلق کردہ ہیں لیکن جو اپنے خالق کے تابع نہیں ہیں (حکومت، سماج، تہذیبی اور تمدنی

تحریکات وغیرہ شاعر ذات کا اظہار کرتا ہے لیکن باقی دو دنیاؤں سے غیر متعلق نہیں ہوتا۔ نکتہ صرف یہ ہے کہ باقی دونوں دنیاؤں میں شاعر سے اپنا وجود زبردستی نہیں منوا سکتیں بلکہ وہ ان کو بہتے میں آزاد ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو وہ صرف ظواہر اور سطحیات کا غلام ہو کر رہ جائے۔ جاں نثار اختر اس نکتے سے اچھی طرح واقف ہیں۔ وہ انسان کی بے چارگی اور قوت دونوں کا احساس رکھتے ہیں لیکن اس حقیقت حال سے بے خبر نہیں ہیں کہ رومانی سطح پر شکست کھانے کے بعد انسان اپنی تمام تر قوت کے باوجود نطشہ کے اس قول کی تصدیق کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ بد نصیب انسان تھا، لہذا لے حافظ، پارہ پارہ ہو کر خاک میں لتھڑا پڑا ہے۔ اس کے چاروں طرف سانپوں نے گھر بنا لیا ہے اور تم اس کی خاطر ان سانپوں سے بھی محبت کرنے پر مجبور ہو۔ وہ لوگ جو تمام دنیا کی عظیم الشان پیچیدگی کو انقلاب اور رجعت پسندی کے سفید و سیاہ آئینوں میں دیکھنا پسند کرتے ہیں، نطشہ یا بودیلر کی سی کرناک رہائیت کو کیا پہنچیں گے۔ ان کے لیے سودا اور مومن کا روایتی اظہار بھی بند کتاب کے مانند ہے۔

سودا:

دل کے ٹکڑوں کو بغل بیچ لیے پھرتا ہوں
کچھ علاج اس کا بھی اے شیشہ گراں ہے کہ نہیں

مومن:

درد ہے جاں کے عوض ہر رگ و پے میں ساری
چارہ گر ہم نہیں ہونے کے جو درماں ہوگا

جاں نثار اختر اس کرب سے بھی واقف ہیں اور اس وجد آمیز مسرت سے بھی جو مختلف لمحوں میں انسان کا حصہ ہوتی ہے انسانی وجود اگر کریمکار کے الفاظ میں بیماریِ مرگ —
Sickness unto death میں گرفتار ہے تو اس میں شاعر کا قصور کیا ہے۔ اپنے کیے کی ذمہ داری اپنے ہی اوپر ہے اور اندرون ذات کی کریم میں جو بھی ہاتھ آئے اسے قبول کرنا ہی پڑتا ہے۔

کیا بھوتے رات کے راہی
راہ سنان پڑی ہے
اسی سبب سے ہیں شاید عذاب جتنے ہیں
جھٹک کے پھینک دو پلوں پہ خواب جتنے ہیں

ہم کو گزری ہوئی صدیاں تو نہ پہچانیں گی آنے والے کسی لمحے کو صدا دی جائے
میں سو بھی جاؤں تو کیا میری بند آنکھوں میں تمام رات کوئی جھانکتا لگے ہے مجھے
گزر گیا ہے کوئی لمحہ شہر کی طرح ابھی تو میں اسے پہچان بھی نہ پایا تھا
ہم سب سے پہلے قتل ہوئے تم گواہ ہو مرنے پہ دوسروں کو ابھارتے یہ نہیں

ان اشعار میں جو شخصیت جھلکتی ہے وہ نہ مرثیہ نہ ہے نہ صحت مند، بلکہ شخصیت اس قسم کی لاجینی تفریقات کی سطحیت اور لغویت کو اچھی طرح واضح کرتی ہے۔ صحت مند ہونا لیکن شاعر نہ ہونا اتنا ہی بُرا ہے جتنا مرثیہ ہونا لیکن شاعر نہ ہونا۔ شاعر کو شاعر اسی لیے کہتے ہیں کہ وہ زندگی سے واقف ہوتا ہے، اپنی شخصیت کے حوالے سے۔ وہ اسی شخصیت کے حوالے سے دوسروں کو بھی ان کی اصلیت سے متعارف کراتا ہے۔ وہ شاعری کیا جسے پڑھ کر ہم اس کے بارے میں تو کچھ سیکھ لیں لیکن اپنے بارے میں کچھ نہ جان سکیں۔ ان معزل میں جاں نثار اختر کی غزل اردو کی بہترین غزل کی روایات سے وابستہ و پیوستہ ہے۔ ان کی غزل میں مندرجہ بالا اشعار کی حیثیت استثنائی نہیں، عمومی ہے۔ یہ عمومیت اس بات کی خوشگوار دلیل ہے کہ ان کی شاعری آج بھی روز روشن کی طرح چمک رہی ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں ہے کہ ہمارے عہد کی شاعری میں جاں نثار اختر کی غزل اپنی مضبوط انفرادیت شائستگی اور دروں مینی اور سکے بند تصورات سے بے خوف ہو کر شاعرانہ اظہار ہر امرالہ کی درجہ سے نمایاں ہے۔

اریب۔ جدید نظم کا شاعر

میں اپنی عادت کے خلاف یہ مضمون ایک مغربی نقاد کے قول سے شروع کرنا چاہتا ہوں، اس لیے کہ اس میں کچھ ایسی باتوں کا تذکرہ ہے جن پر اردو کے نقادوں نے کھلے منوں نسبتاً کم توجہ کی ہے۔

بڑی چھان بین یا عمل کا ہر خط اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ ہم ان تنقیدی مسائل کی طرف واپس جائیں جو وہ ہمارے سامنے لاتا ہے۔ آخری تجزیے میں وہ مسائل مابعد الطبیعیاتی ثابت ہوتے ہیں اور مابعد الطبیعیاتی انتخابات اور تفتیش کو ہمارے روبرو کر دیتے ہیں، چاہے ہم انہیں مابعد الطبیعیاتی یا نہیں یا نہ مانیں۔ مابعد الطبیعیات کو پسند کریں یا نہ کریں۔ انسان کس طرح کا ذی وجود ہے، وہ کس طرح کی دنیا میں اپنا وجود رکھتا ہے، انسانی زندگی اگر کوئی معنی رکھتی ہے تو وہ کیا ہے، یہ سب مانے ہوئے مابعد الطبیعیاتی سوالات ہیں۔ ادب کا مطالعہ دراصل اس کے ”کافی“ ہونے کا مطالعہ ہے، کافی ہونے کی اس حیثیت کو آسانی کے لیے اس طرح واضح کیا جاسکتا ہے (۱)، اظہار کا کافی ہونا (۲) ادیب اور ادب کا [اپنے پورے (آفاقی) تناظر میں کافی ہونا۔ (والٹر اسٹائن، تنقید بطور مکالمہ)

مجھے اس بات سے فی الحال کوئی بحث نہیں ہے کہ منقولہ بالا بنیادوں پر جو تنقیدی عمائر والٹر اسٹائن نے کھڑی کی ہے وہ کس حد تک مضبوط ہے۔ ممکن ہے مجھے اس سے پوری طرح اتفاق ہی نہ ہو۔ اصل نکتہ یہ ہے کہ ادب کا مطالعہ کرتے وقت ان بڑے مسائل کو نظر انداز کر دینا، جن

کا وجود یا عدم وجود اس ادب پارے کا خلاصہ ہے، کبھی کبھی غلط فہمی کا بھی باعث بن سکتا ہے ادب فہمی کے سلسلے میں معنی کی جس اہمیت پر میں اکثر اظہار خیال کرتا رہا ہوں، اس میں ایک بڑا حصہ اس معنوی اہمیت کا بھی ہے جو ادب پارے میں اٹھائے ہوئے سوالوں کی مرہون منت ہوتی ہے۔ اظہار کا کافی ہونا دراصل خود بھی اس بات کا تقاضا کرتا ہے کہ جس چیز کا اظہار کیا گیا ہے (جسے اسائن نے مکر او یا آ منا سامنا ہونے کی کیفیت کا نام دیا ہے) وہ زندگی کے بارے میں ہمارے تجربے کو وسیع تر کرے، پہلے سے زیادہ تو نگہ بنائے اور زلیست فہمی کی ایک اہم منزل ہو۔ کسی ادب پارے میں صرف تنہائی یا بے زاری یا انسان دوستی یا علو ہمتی یا شہری زندگی کی کش مکش یا صنعتی انقلاب کی حشر سامنیوں کا ذکر کافی نہیں۔ ان چیزوں کے نہ ہونے پر ہی ادب کی تخلیق ممکن ہے، لیکن شرط یہی ہے کہ ٹکراؤ encounter اور آ منا سامنا exposure اصلی ہو۔ ادب پارے کا اپنے آبائی تناظر میں کافی ہونا ایک مابعد الطبعیاتی صورت حال ہے جس کے اظہار کے لیے کسی بھی بڑے شاعر، مثلاً غالب یا اقبال کا حوالہ کافی ہوگا اگر کسی تحریر یا تحریروں کے کسی مجموعے کو پڑھ کر یہ محسوس ہو کہ شاعر نے کچھ تجربات کا اظہار کیا ہے لیکن ان کے تضادات، کشاکشوں اور ناممکن اشاروں کو پوری طرح حل نہیں کر سکا ہے تو گویا وہ اپنے آفاقی تناظر میں کافی نہیں ہے۔ وہ ادب پارہ جس میں کسی نہ کسی طرح تمام تجربات کی تطبیق نہ ہو، ناممکن اور ناکافی ہے۔

میسر خیال میں اس بات کی وضاحت غیر ضروری ہے کہ ہماری تنقید عام طور پر ان مسائل سے گریز کرتی رہی ہے جو میں نے اوپر مختصراً پیش کیے ہیں۔ کسی بھی شخصی کارنامے کی تعین قدر کرتے وقت ان سوالوں سے گریز ممکن نہیں ہے اور یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں فرداً فرداً ادیبوں کے مطالعے نہایت ناکافی اور غیر مربوط رہے ہیں۔ یا تو ہم نے ان سماجی اور سیاسی حالات سے بحث کی ہے جن کا ہمارے خیال میں شاعر یا افسانہ نگار نے اثر قبول کیا ہے، یا پھر ہم نے اس کے موضوعات و انداز بیان پر عمومی باتیں کہ دی ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ایک ہی عہد میں رہنے والے لیکن مختلف المزاج شعرا پر ایک ہی طرح کی تنقید لکھی گئی ہے۔ اس سے زیادہ مشکل اس وقت پیش آئی ہے جب کسی ایسے شاعر کا مطالعہ کرنا پڑا ہے جس کے یہاں ارتقا کی ایک واضح لکیر نظر آتی ہے۔ مثلاً اربیب کے بارے میں سب جانتے اور کہتے ہیں کہ وہ ترقی پسند ادب کے نعرہ باز اور خارجی اسلوب سے گریز کر کے اس اسلوب کی طرف آئے

جسے جدید کہا جاسکتا ہے۔ لیکن اس گریز نے ان کی شاعری میں کون سے اقتداری
 qualitative تیز ات پیدا کیے، ان تیز ات کی روشنی میں پرکھا جائے تو کس قسم
 کے انسان کی تصویر بنتی ہے؟ ان سوالوں کا جواب نہیں ملتا۔ صرف یہ کہ دینے سے کام نہیں
 چل سکتا کہ اریب کے دورِ دوم کی شاعری میں اظہارِ ذات اور حیات و کائنات کے حامل دلوں
 سے الجھنے کے آثار ملتے ہیں۔ صرف یہ کہنا بھی کافی نہیں کہ دورِ دوم کی نظموں میں جدیدیت لفظیاً
 اور طرزِ فکر ملتا ہے۔ یہ کہ لینا بھی کافی نہیں کہ ان کی جدید شاعری میں احساس کی شدت اور
 جذبے کی نزاکت کی وہ فضا ملتی ہے جو روایتی ترقی پسند شاعری میں مفقود ہے۔ یہ باتیں تو ہم
 ذرا سے اُلٹ پھیر کے ساتھ سب ہی کے بارے میں کہہ سکتے ہیں (یا آج کل کے تنقیدی معیاروں
 کو دیکھتے ہوئے کم سے کم ان لوگوں کے بارے میں جن سے ہم ناراض نہیں ہیں) بڑا سوال یہی
 رہتا ہے کہ مشاعرے کے بعد اریب کی شاعری کن مابعد الطبیعیاتی سوالوں سے الجھتی ہے، کن تجربات
 کا اظہار کرتی ہے اور وہ ان تجربات کو پوری طرح انگیز کرنے کی ہمت رکھتے ہیں کہ نہیں؟
 اریب کے مزاج کو رومانی کہا گیا ہے اور اس خیال میں خاصی صداقت بھی ہے۔ ”رسوائی“
 اور ”آشفگی“ سے انھیں جس درجہ شغف تھا۔ اس کی روشنی میں یہ نتیجہ یقیناً نکالا جاسکتا ہے کہ ان
 کے مزاج میں ایک روایتی قسم کی رومانیت تھی۔ اپنے اور دوسروں کے بارے میں اس قسم کے
 الفاظ لکھ کر وہ شاید خود کو رومانی ہیرو یا کم سے کم رومانی داستانوں کے ہیرو سے مشابہ سمجھتے تھے۔
 بے گھری مجھ سے پتا پوچھ رہی ہے میرا در بدر پوچھتا پھرتا ہوں کہاں جاؤں میں

تری خدائی کو رسوائے عام کر دے گا چیمبری نہیں خود آگئی تو دے مجھ کو

چلو کہ تھوڑی سی رسوائی مول لے آئیں
 کہ ہم ہیں سودائی

میں کہ دنیا سے ہوس میں بھی سرخوار رہا کام آہی گئی آخر مری آشفہ سری
 یہ تو میں خود ہوں وہ احمق جس کی اپنی رسوائی میں تسلیں انا ہوتی ہے

نہ جانے کتنی دفعہ اور قتل ہوتا ہے
مجھے بہ پاسِ دیگر

لیکن یہ رومانی مزاج اگر صرف اس طرح کی خود فریبی آمیز جرأت مندی تک محدود ہوتا تو اریب کی شاعری مجاز کی طرح جھوٹے گوٹے کی شاعری ہوتی جس کا جادو آج چلنا مشکل ہے حقیقت یہ ہے کہ اریب کے رومانی مزاج ہی نے ان کو حیات و کائنات کے ان مسائل کی طرف متوجہ کیا جن کا ذکر ہمارے نقاد گول مول الفاظ میں کرتے آئے ہیں۔ رومانی مزاج کا خاصہ یہ ہے کہ وہ ایک طرف تو خود ترجمی کی طرف مائل ہوتا ہے، لیکن دوسری طرف اس میں اخلاقی جرأت بھی ہوتی ہے جو اسے نہ صرف سوالوں کی طرف اکساتی ہے، پوچھنے اور چھپنے پر مجبور کرتی ہے، بلکہ خود ترجمی کو دبائے بھی رہتی ہے۔ رومانی شاعروں پر گوٹے کا مشہور طنز کہ وہ اس طرح لکھتے تھے، گویا ساری دنیا ایک ہسپتال ہو اور وہ سب مریض ہوں، مغرب سے زیادہ اُردو کے ان بیچ پوچ شاعروں پر صادق آتا ہے جن پر سطحی تنقیدیں لکھ کر ڈاکٹر محمد حسن جیسے لوگوں نے اُردو ادب میں رومانوی تحریک جیسی کوئی چیز دریافت کر لی ہے۔ اریب کی رومانیت کا بڑا خاصہ یہ ہے کہ وہ خود ترجمی سے محفوظ ہے، کیوں کہ ان کی اخلاقی جرأت اور ان کا مستفسر ذہن انہیں یا تو طنز کی طرف لے جاتا ہے یا ایک ایسی واقفیت کی طرف جس سے خود ترجمی کے علاوہ خود کو dramatize کرنے کی جلت ہی کا اخراج ہو چکا ہے۔ خود کو dramatize کرنے کی جلت تو پھر بھی کہیں کہیں اوپر آ جاتی ہے (جیسا کہ ”رسوا“ والی مثالوں سے واضح ہوا ہوگا) لیکن خود ترجمی کا اظہار شاذ و نادر ہی ہوا ہے۔

کسی شاعر کی اخلاقی جرأت کیا ہے؟ ہم میں اور شاعریں کیا فرق ہے؟ اگر میں اپنی کمزوریوں کو سمجھ لوں یا انہیں بیان کر دوں یا اگر کوئی ایسی خوش فہمی رکھے جس کا میں اہل نہیں ہوں اور میں اس کا دھوکا فرد کر دوں تو میں اخلاقی جرأت کا حامل ٹھہروں گا۔ لیکن ظاہر ہے کہ اس جرأت کا شاعری سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ممکن ہے مجھ میں اس طرح کی جرأت کا فقدان ہو لیکن پھر بھی میں اچھا شاعر ہوں۔ ممکن ہے مجھ میں اس طرح کی جرأت کوٹ کوٹ کر بھری ہو۔ لیکن پھر بھی میں اچھا شاعر کیا، شاعر ہی نہ ہوں۔ شاعرانہ اخلاقی جرأت سے مراد یہ ہے کہ شاعر زندگی کے ان مسائل سے آنکھ ملانا کیسے جو اس نے خود چھپڑے ہیں کیوں کہ شاعر کو یہ حق ہے کہ وہ صرف انہی مسائل کو اٹھائے جن کے ذریعے اس کے ذہن میں کوئی تعمیلی تحریک پیدا ہوتی ہے۔ کوئی

مزدوری نہیں کہ ہر شاعر ہر مسئلے پر اظہارِ خیال ہی کرے۔ مسائل کے امکانات کو کھنگالنے کی جرأت والے مسئلے کو چند مثالوں سے واضح کیا جاسکتا ہے۔ رتن نامہ سرشار ”فسانہ آزاد“ میں ہندستان (یعنی اودھ) کی مائل انحطاط تہذیب کا مسئلہ اٹھاتے ہیں۔ وہ اس کی تمام مزیروں سے واقف ہیں۔ اس کے کونے کونے میں جی ہوئی گرد کے ذروں پر ان کی نظر ہے۔ نوابوں، چور اچکوں، مولویوں، مرغ بازوں، فیون بازوں، پیری مریدی کا دھندہ کرنے والوں، ان سب کی اصلیت سے وہ خوب واقف ہیں۔ نوجوان نسل کی اخلاقی پستی، ان میں عمل اور تہمت کی کمی، یہ سب انہیں بخوبی معلوم ہیں۔ لیکن وہ ان کی تصویر کشی نیم دلی سے کرتے ہیں، اشخاص کا تجزیہ نہیں کرتے (سوائے آغاز داستان کے رنگے سیار کا، اور وہ بھی بہت عمومی ہے) وہ صرف TYPES کا بیان کرتے ہیں، افراد و واقعات کی کشاکش اور ان کی پیچیدگیوں کو وہ نظر انداز کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ ایک بہت جان دار، چلتی پھرتی بولتی تصویر تو ہمارے سامنے آجاتی ہے، لیکن باتیں صرف سطحی ہاتھ آتی ہیں۔ کہا جاسکتا ہے کہ وہ ایک مزاح نگار تھے۔ وہ دراصل ایک دلچسپ قصہ کہہ رہے تھے، ان کے سامنے کوئی اعلا مقصد نہ تھا۔ اول تو یہ دلیل بالکل بے معنی ہے، کیوں کہ جب آپ کسی تحریر کو اہم ادبی تحریر سمجھ کر پڑھتے ہیں تو یہ کہنے کے مجاز نہیں رہ جاتے کہ یہ تحریر اہم تو ہے، لیکن ہم اس کا مطالعہ صرف اس طرح کریں گے کہ یہ محض تفریحی افسانہ معلوم ہو، کیونکہ اس کی اہمیت اور وجہوں سے ہے۔ اس معیار سے پر کیے تو دنیا کے کسی ادب کا سنجیدہ مطالعہ نہیں ہو سکتا۔ بہر حال سرشار نے اپنے کرداروں کے ذریعہ جن مسائل کو ہمارے سامنے اٹھایا ہے ان کا تعاضیہ تھا کہ وہ نفسیاتی حقائق کی طرح ہمارے سامنے آئیں، محض ایک سطحی روداد کی طرح نہیں۔ اگر ایسا نہیں ہے تو اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ سرشار کا اصل مقصد تو تفریح ہی تھا۔ تفریح ہی کرنا تو ڈکنس کا بھی اصل مقصد تھا لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ڈکنس کی دنیا صرف کاغذی پر زندہ ہوتی ہے، ذہنوں میں نہیں۔ سرشار میں اخلاقی جرأت کی کمی تھی، ان کا ذہن صرف ایک طرف متوجہ ہوتا تھا۔ وہ یہ کہ میاں آزاد پر زیادہ سے زیادہ عورتوں کو عاشق ہونے کے مواقع فراہم کریں۔ اخلاقی جرأت کی اس کمی کی دوسری مثال برناؤ شا کے یہاں ملتی ہے۔ جب وہ بار بار پہلے سے طے شدہ مفروضوں کی خاطر المیاتی امکانات کو قربان کر دیتا ہے۔ المیاتی امکان سے مراد یہ نہیں ہے کہ برناؤ شا اپنے کرداروں کو مرنے کا موقع نہیں دیتا اگر مرنے کے مواقع کی تلاش ہے تو عبدالحلیم شرر کی ”خوف ناک محبت“ پڑھیے، جس میں ہر قابل ذکر کردار کسی نہ

کسی بھی ایک موت کا شکار ہوتا ہے، بلکہ یہ کہ وہ اپنے کرداروں کا انجام اپنے غیر ادبی عقائد کی روشنی میں ترتیب دیتا ہے۔

اریب کا رومانی مزاج انھیں احتساب پر آمادہ کرتا ہے، لیکن یہ احتساب صرف اس حد تک نہیں رہ جاتا کہ شاعر اپنے کو لعنت ملامت کرے۔ اریب شاعرانہ اخلاقی جرأت کو کام میں لا کر اپنے المیے کو محض ایک حادثہ نہیں بلکہ ایک مابعد الطبعیاتی حقیقت بنا دیتے ہیں۔ والٹر لٹائن نے کیا عمدہ بات کہی ہے:

جہاں کوئی آفاقی تطبیق reconciliation بر نہیں ہوتی اور نہ کسی

قسم کا المیاتی ماورائی عمل ہوتا ہے، وہاں صرف المیاتی مسئلہ رہ جاتا ہے...

جو دراصل [شاعر کی] المیاتی قوت کی ناکامی کی دلیل ہے۔

یہ المیاتی ماورائی عمل دیکھنا ہو تو اریب کی نظم ”ڈیپ فریز“ پڑھیے، جس میں المیہ نہ صرف اریب کی ناکامی ہے، نہ صرف ”جدید انسان“ کی (جس کا ذکر بعض لوگوں نے اس قدر کیا ہے کہ وحشت مچنے لگی ہے) بلکہ صرف انسان کی ناکامی ہے، جو مسائل کے سامنے پنپ نہیں پاتا، جس کی زندگی پرانی ہے، اس قدر پرانی کہ جھوٹی معلوم ہوتی ہے اس کے ہاتھ پاؤ ایک suspended animation میں گرفتار ہیں۔ وہ سمجھتا ہے کہ اس کی جنسی بھوک اپنی ہے، لیکن واقعہ یہ ہے کہ وہ جنسی بھوک بھی مراجعت کی علامت ہے، اب اس میں یہ بھوک ہے نہ جنس، بلکہ صرف پناہ گزینی اور شکست خوردگی ہے۔ ”ڈیپ فریز“ کا ”میں“ سلیمان اریب نہیں ہے، شمس الرحمن فاروقی نہیں ہے، اکبر اور اشوک بھی نہیں ہے، وہ صرف ایک معمولی روح ہے جو قبل التاریخ کے آدم میں بھی تھی، جب وہ غاروں میں رہتا تھا اور آج کے انسان میں بھی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ آج وہ روح ناطق ہو گئی ہے اور اپنا تجربہ کر سکتی ہے اور اس طرح جدید انسان کی علامت بن گئی ہے:

رات گئے جب گھر آتا ہوں

کا بچ کی آنکھیں

پتھر کے دانوں کا چوکا

بندر کا دل

عضو تناسل لیکن اپنا۔

سارے اعضا ایک اک کر کے ڈیپ فریز میں رکھ دیتا ہوں

اور بیوی کی گود میں چھپ کر سو جاتا ہوں
 ڈیپ فریز جیسی سچی اور تلخ نظمیں اردو میں کم لکھی گئی ہیں اور ان کے پڑھنے والے اور
 بھی کم ہیں۔ مجھے اس پر حیرت نہیں ہے کہ ماہ نامہ کتاب لکھنؤ کے ”گوشہ اریب“ میں ڈیپ فریز
 کا کہیں ذکر نہیں ہے۔ اگر وحید اختر نے اپنے مضمون میں اس نظم کا تفصیلی حوالہ اور مختصر تجزیہ
 نہ کیا ہوتا تو شاید آج بھی بہت سے پڑھنے والے اس سے بے خبر رہتے۔ ”گوشہ اریب“ میں ڈیپ
 فریز کو نہ پا کر مجھے حیرت نہیں ہوئی۔ المیاتی امکانات کے ماورائی عمل اور ان کی مابعد الطبعیاتی تطبیق
 سے خون کھانے والے برناؤ شا کے علاوہ اور لوگ بھی ہیں۔

”کر دی خوش بو“ اریب کی آخری نظم ہے۔ یہاں بھی اس اخلاقی جرأت کی کار فرمائی نظر آتی ہے
 جس کے بغیر بہت ساری شاعری خود ترجمی اور claustrophobia کا شکار ہو جاتی ہے۔
 نظم سے آخری دو مصرعے کم کر دیے جائیں تو یہ ایک عام قسم کی محرومی آمیز اور شکست خوردہ نظم ہو
 جاتی ہے، یعنی ایسی نظم جس پر ہمارے قاری اور نقاد اب تک سردھن سکتے ہیں۔ نظم میں طنز یا ہمت
 کا کوئی بھی بعد dimension نہ رہ جاتا، خوف آگیاں امکانات کی طرف کوئی اشارہ نہ ملتا، سبک
 خوش ہوتے کہ ہائے کیا درد بھری نظم ہے۔ جب کوئی جرأت مندانہ بات ہی نہیں کہی گئی تو خوف کا ہے
 کا؟ لیکن چھپکلی اور اس کی کٹی دم کے تذکرے نے نظم کی سطح خود ترجمی اور شکست خوردگی سے اٹھا کر
 اس کا مقام وہاں متعین کر دیا ہے جہاں شاعری زخم جگر اور سولہاں روح نہیں بلکہ محض ایک
 خاموش تاثر ہو جاتی ہے جس میں گھبراہٹ، اعصابی انفعال اور ہڑیا کا کوئی ذکر نہیں ہوتا:

اب بھی ہنگامہ بیا ہے ہر سو

شام سے صبح مگر کیسے ہو

رات کی صبح نہیں ہوتی ہے

زہر کی لہر ہے یا موت کی کر دی خوش بو

لمحہ لمحہ مرے جی جاں سے گزر جاتی ہے

پتھیلن لینے سے کچھ دیر کو خند آتی ہے

”موت کی کر دی خوش بو“ کا ہنگامہ خیز پسیر بھی آخری مصرعے کے سپاٹ پن اور غیر شاعرانہ
 خود ترجمی کے احساس کو نہیں کم کر سکتا۔ غیر شاعرانہ اس وجہ سے کہ یہ مصرعے بالکل نثری بیان ہے،
 اس میں شاعری کچھ نہیں۔ اگر نظم کامیاب ہوتی بھی ہو تو ایسے مصرعے اسے لے دو ہیں۔ لیکن آگے

چلیے :

زندگی

آج یہ معلوم ہوا
کچھ بھی نہیں

یہ اور بھی نثری بیان ہے، اگرچہ اس میں Pethedine جیسی دوا کا غیر اردو نام نہیں ہے جو نظم کی فضا کو (بہ ظاہر) تہ وبالا کر دیتا ہے، لیکن یہ تین مصرعے صرف ایک گھسی پٹی بات ہیں جو چیزان میں زندگی کی رستہ دالتی ہے وہ ان کا تین ٹکڑے ہونا ہے جس کی وجہ سے تھکن کا آہنگ بنتا ہے۔ اب آخری دو مصرعے لول ہیں۔

چھپکلی بھی نہیں

ہاں اس کی کٹی دم ہوگی

چھپکلی اور اس کی کٹی دم کا تذکرہ ممکن ہے نفاست پسند نقادوں کو برا لگے لیکن ایسے جانور کا نام لینا اور اس سے ایک پیکر خلق کرنا (کریم، گھناؤنا، بے چارہ، مجبور، مسلسل پھڑپھڑاتی ہوئی ایک چیز جو صرف اضطراری حرکت میں گرفتار ہے ورنہ دراصل اس میں جان ہی نہیں، خود بھی انتہائی اخلاقی جرأت کی دلیل ہے۔ مگر اصل نکتہ یہ ہے کہ زندگی چھپکلی کی طرح کریم اور بد نما بھی نہیں ہے اس کی کٹی دم بھی نہیں ہے جو بد رنگ، گندی اور ترپے پھڑکنے پر مجبور ہے۔ زندگی چھپکلی کی کٹی دم ہوگی نکتہ ہوگی کے اشتباہ میں ہے۔ زندگی واقعی کیا ہے، یہ فیصلہ نہیں ہو سکا ہے۔ شاید کبھی نہ ہو سکے گا۔

”ہاں“ کہہ کر بطور ایک afterthought کے کہا گیا ہے کہ شاید لول ہو ... دم کٹ جانے کے بعد چھپکلی برقرار رہتی ہے کچھ دنوں بعد ہی دم بھی اگالیتی ہے، لیکن دم خود اپنا وجود نہیں کھتی۔ اس کا ہونا نہ ہونا بے معنی ہے۔ چھپکلی ایک بدقوارہ، گندی چیز ہے۔ اس کی دم پھر بھی اس کی تکمیل کرتی ہے۔ چھپکلی دم کی تکمیل نہیں کرتی، بلکہ اس سے کٹ کر بھی زندہ رہ سکتی ہے۔ زندگی کا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ وہ ایک قبیح اور غلیظ سی چیز ہے جو بے کار تک دوویں گرفتار رہتی ہے بلکہ یہ ہے کہ وہ جس چیز سے وابستہ ہے (انسان، خدا، کائنات) اسے اس کی ضرورت نہیں۔

اریب کا شعری ارتقا جس ماحول میں ہوا تھا اس میں استعارے کی قدر نہیں تھی۔ اس لیے ان کا کلام استعاروں سے نسبتاً خالی ہے۔ اس کے باوجود شفیعی اظہار کی بہترین منزلوں (ڈریپ فریز، کرڈی خوش بو، مفسو، قاتل، بے چہرہ وغیرہ) میں انھوں نے استعارے کا استعمال بھی کیا۔

لیکن ان کی اصل قوت یہی تھی کہ وہ اپنے کو اندر سے کھنگال کر جس "میں" کے روپ میں پیش کرتے تھے وہ ایک شخص سے زیادہ ایک علامت بن گیا تھا۔ ان کی بیش تر نظموں میں مشکل "میں" ہے ڈیپ فریز اور کڑی خوش بو کے علاوہ یہ مثالیں دیکھیے :

(خود فراموشی)	چلا تھا گھر سے کہ بچے کی فیس دینی تھی
(برائی)	میں یہ دیکھ کے خوش ہوں کہ یہاں
(تسکین انا)	میں اسے دیکھ کے چپکے سے گزر جاتا ہوں
(قابل بے چہرہ)	شراب پی کے یہ احساس مجھ کو ہوتا ہے
(آخری لفظ پہلی آواز)	کن حرفوں میں جان ہے میری
(یہ بات)	مجھے نہ دیکھو مرے ہاتھ پر نظر رکھو
(تحصیل کیا)	میں ہر لمحہ میں سو سو بار جیتا اور مرتا ہوں
	میرے باپ نے مرتے دم بھی
(عرفان)	مجھ سے بس یہ بات کہی تھی

ظاہر ہے کہ صیغہ واحد اور مشکل کی یہ کثرت محض رسمی یا برائے اظہار نہیں ہے۔ ترقی پسند بوطیقا اور جدید بوطیقا میں بنیادی فرق یہی ہے کہ ترقی پسند بوطیقا کی رو سے شاعر mob کا فرد ہے اور جدید بوطیقا کی رو سے شاعر صرف ایک فرد ہے۔

کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق جدید شاعر اپنی کائنات خود ہے۔ وہ صرف اپنی زبان میں گفتگو کرتا ہے۔ ارب کے یہاں ابہام اور استعارے کے وہ منازل نہیں تھے جو شعر کو ایک پراسرار کائنات کے درجے پر پہنچا دیتے ہیں۔ لیکن ان کی دروں بینی اور انفرادی علامت کا اظہار ارب کی نظموں کو جدید شاعری میں ایک منفرد مقام عطا کرتا ہے۔

ناصر کاظمی ”برگ نے“ کے بعد

ناصر کاظمی کے نقاد کی حیثیت سے مجھے دو بڑی مشکلوں کا سامنا ہے اور یہ مشکلیں اس مسئلے کے علاوہ ہیں کہ مجھے ان کے بارے میں اپنی ایک قدیم رائے کی تردید بھی کرنی ہے۔ بہت دن ہوئے میں نے لکھا تھا کہ ”برگ نے“ کی اشاعت کے بعد ناصر کاظمی کا ارتقارک سا گیا ہے۔ مراد یہ تھی کہ وہ شاید ”برگ نے“ کے ذریعے مقبوضہ علاقے پر ہی قناعت کر چکے ہیں اور اب ان سے کسی نئی تسخیر کی امید نہیں ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ کئی برس کے جمود کے بعد ناصر کاظمی کی شاعری نے نہ صرف ارتقا کے لیے منازل طے کیے بلکہ ان کے شعری مزاج میں بھی ایسی تبدیلیاں آئیں جو اقداری اور مرکزی حیثیت رکھتی ہیں۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ ”برگ نے“ کی اشاعت کے کچھ ہی دنوں بعد جدید شاعری میں تجربہ اور انحراف کی ہوا کچھ اس شدت سے بہنے لگی کہ ناصر کاظمی (جو اس وقت تک خاصے عزت دار ہو چکے تھے) نئے شعرا کی آزاد روی سے ناخوشی اور ان کے شعری نظریات سے براہمت کا اظہار کرنے اور اس طرح خود کو ٹھوس کلاسیکی روایت کا ایک جز ثابت کرنے میں حق بجانب سمجھنے لگے تھے۔ مندرجہ ذیل اشعار کا لہجہ صاف بتاتا ہے کہ وہ شعریات میں عصری تاخوت و تاراج سے دور ہی نہیں بلکہ اس کے مخالف بھی تھے۔ یہ الگ بات ہے کہ ناصر کاظمی نہ ہوتے تو جدید غزل کو ظہور میں آنے کے لیے ان کا منظر رہنا پڑتا لیکن بیش تر کامیاب شعرا کی طرح وہ بھی خود کو اس منظر سے الگ رکھنے کے لیے کوشاں تھے جس کا پس منظر ان ہی کی شاعری تھی۔

زباں سخن کو سخن بالکین کو تر سے گا سخن کدہ مری طرز سخن کو تر سے گا

نئے پیالے سہی تیرے دور میں ساتی یہ دور میری شراب کہن کو ترسے گا
یہ خاص و عام کی بے کار گفتگو تک قبول کیجیے جو فیصلہ عوام کریں
نئی دنیا کے ہنگاموں میں ناصر دبی جاتی ہیں آوازیں پُرانی

یہ اشعار ان بہت سے شعروں کے علاوہ ہیں جن میں پرانی چیزوں کے گزرنے کا ماتم کیا گیا ہے اور شاید ان کی تہیں گزرتے وقت کی سرد مہری کے علاوہ نئے اسالیب سخن کی یلغار اور پرانے اسالیب کی نسبتاً کم قدری کا احساس بھی کارفرما ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ تجربہ کی بھیڑ بھڑ میں ناصر کاظمی کی شاعری (جس کا تعلق پُرانی شاعری سے بہ ظاہر بہت مضبوط تھا) خود کو تنہا اور پس ماندہ محسوس کرنے لگی تھی اور اس احساس پس ماندگی سے آزاد ہوتے ہوئے ناصر کاظمی کو کچھ عرصہ لگ گیا۔ میری بات صرف اسی حد تک صحیح تھی۔ کیوں کہ جمود کے تمام باد گرد سے نکلنے کے بعد ناصر کاظمی ”برگ نے“ کے نیم رومانی، نیم حزمینہ شاعر نہ رہے۔ مزاج کی انفعالییت اور چھوٹی سی ذات کے چھوٹے موٹے المیہ میں ہی گم رہنے کا رجحان جو ”برگ نے“ کی امتیازی خصوصیات ہیں، اب بھی باقی تھے، لیکن یہ عناصر اب شریک غالب نہیں تھے۔ شعری کردار کے بلوغ کے ساتھ ساتھ بعض نئی کمزوریاں مثلاً معلمانہ طرزِ گفتگو، مربیانہ انداز بیان اور نام نہاد ”فسکری شاعری“ کی جھلک بھی آئی۔ لیکن نئی کمزوریاں اور پُرانی کمزوریاں دونوں نئی مضبوطیوں کے آگے سپرانداز ہونے لگیں۔ اسی لیے میں ”دیوان“ اور ”دیوان“ کے بعد والے ناصر کاظمی کو ”برگ نے“ کے ناصر کاظمی سے بہتر ہی نہیں بلکہ مختلف شاعر بھی سمجھتا ہوں اور اس حد تک میری کچھلی رائے کہ ناصر کاظمی کا ارتقا ترک گیا ہے، غلط تھی۔

لیکن میں نے ابھی تک ان دو اہم مشکلوں کا ذکر نہیں کیا ہے جن کا سامنا مجھے ناصر کاظمی کے نقاد کی حیثیت سے کرنا پڑ رہا ہے۔ پہلی مشکل تو دوسرے نقادوں اور مبصرین کی پیدا کردہ ہے اور دوسری مشکل خود میری مرہونِ منت ہے۔ نقادوں اور مبصرین کی پیدا کردہ مشکل یہ ہے کہ ہر مشہور اور بااثر شاعر کی طرح ناصر کاظمی کے بارے میں بھی بعض ایسی باتیں مروج ہو گئی ہیں جن کی گواہی ان کے کلام سے نہیں ملتی۔ مثلاً کہا جاتا ہے کہ ناصر کاظمی میر کے اسلوب کا اتباع کرتے ہیں اور چونکہ فراق بھی تیر کے ہی اسلوب کے پیرو ہیں اس لیے ناصر کاظمی اور فراق کا بھی رشتہ بہت قریبی اور مستحکم ہے۔ تیر سے استفادہ کرنا اور چیز ہے اور تیر کا اتباع (یعنی ان کے رنگ میں غزل کہنا) اور چیز۔ یہ بات تو تسلیم کی جاسکتی ہے کہ ناصر کاظمی نے

میر سے استفادہ کیا ہے (فراق کے بارے میں تو اتنا بھی نہیں کہا جاسکتا) لیکن انھوں نے میر کے رنگ میں غزل کہی ہے اسے وہی تسلیم کر سکتا ہے جس نے میر یا ناصر کاظمی یا دونوں ہی کا کلام نہ پڑھا ہو۔ غالب کی ذہنی بلند کوشی اور عقل پرستانہ پیچیدہ خیالی جو روایتی جذبات انگیز شاعری سے مختلف رد عمل پیدا کرتی ہے۔ سودا کی نفی ٹھونک ٹھانک یا ناسخ کی بے روح مگر بال کی کمال نکلنے والی "نازک خیالی" مومن کی سطحی پیچیدگی، یگانہ کی زوردار مگر شعری تخیلیت سے بیگانہ اکڑفوں، ان سب کے مقابلے میں میر کی عاشقانہ شاعری اگر سطحی نظر سے دیکھی جائے تو وہ یقیناً نری تڑپ، جھپٹ، ارتعاش، گھلاوٹ، خستگی، برگشتگی وغیرہ قسم کی ہمیل اور غیر تنقیدی اچھائیوں سے مملو نظر آئے گی اور چونکہ ناصر کاظمی کا کلام (چاہے وہ "برگ نے" کے دور کا یہ ٹھاسیٹھا رومانی طرز کا ہو، یا بعد کے صلابت آمیز اسلوب کا) سودا، مومن، ناسخ، غالب، یگانہ وغیرہ کے کلام سے مماثلت نہیں رکھتا۔ لہذا اسے میر سے مماثل کہنا ہی چاہیے۔ اس قسم کی تنقیدی ٹانک ٹوٹیاں نے ناصر کاظمی کو نقصان زیادہ پہنچایا، فائدہ کم۔ وہ خود میر کو پسند کرتے تھے۔ اس کا مطلب یہ نہیں تھا کہ وہ میر کے متبع یا انفال بھی کہے جاتے۔ لیکن ان کی میر پسندی اس درجہ مشہور کر دی گئی کہ انھیں بھی یقین آگیا کہ وہ پیر و میر بلکہ محی طرز میر ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کو بانغ ہونے میں دیر لگی، بلکہ وہ آخر عمر تک بھی پوری طرح بانغ نہ ہونے پاتے ورنہ واقعہ یہ ہے کہ ناصر کاظمی کا اسلوب ایک انتہائی اچھوتا اسلوب تھا۔ اگر اس پر میر کا پر تو ہے تو غالب کا بھی انعکاس ہے۔ میر اور غالب اور ان کے واسطے سے قافی کی جھلک ان کے کلام میں نظر آتی ہے لیکن یہ محض جھلک ہے، اس سے زیادہ نہیں۔ مجموعی طور پر اپنے بہترین لمحات میں ناصر کاظمی ہماری غزل کے گئے چنے موک 'original' شاعروں میں سے ایک ہیں۔ میر اور فراق کے تازیانے ان کی شاعری پر اس بے دردی سے لگائے گئے کہ ان کا اپنا رنگ پہچان ہی میں نہ آسکا۔ یہ درست ہے کہ اردو غزل کے قلبین یعنی میر اور غالب کے سامنے چونکہ ناصر کاظمی غالب سے بہت دور نظر آتے ہیں اس لیے لامحالہ ہماری آسان پرست تنقید نے انھیں میر کے نزدیک سمجھ لینے میں عافیت سمجھی اور چونکہ سطحی مطالعہ کرنے والوں کو میر صاحب عشقیہ جذبات انگیزی کے بادشاہ نظر آئے اور ناصر کاظمی بھی عشقیہ شاعر ہیں اس لیے ان کے یہاں اسی قسم کی جذبات انگیزی ڈھونڈ لینا مشکل نہ تھا جیسی کہ میر کے کلام میں نظر آتی ہے۔

اب رہے فراق تو یہی مفروضہ بالکل غلط ہے کہ وہ میر کی طرز کے شاعر ہیں۔ آؤ ہو جاؤ ہو اور ہندی بحروں کا استعمال اگر میر کا رنگ پیدا کر سکتا ہے تو ہمارے عہد کے اور بھی چھوٹے موٹے شاعر اس شرف سے مشرف ہو جاتے ہیں۔ فراق کے یہاں نہ میر کی سی بصیرت wisdom ہے نہ وسعت نگاہ، نہ سیریت، نہ تجربے کی رنگارنگی۔ اور وہ مرکزی علامت سازی تو فراق کی دست رس سے کوسوں دور ہے جو میر کا حقیقی طرہ امتیاز ہے۔ فراق کو زبان پر آنا اختیار بھی نہیں جتنا ناصر کاظمی کو تھا، میر کی سی حاکمانہ شان کا تو ذکر ہی کیا ہے۔ ان تمام باتوں کی مختصر تفصیل آگے عرض کروں گا۔ اس وقت تو اس غلط فہمی کے ازالے کا صرف اشارہ مقصود ہے کہ میر، فراق اور ناصر کاظمی ایک رنگ کے شاعر ہیں۔ فراق دراصل ہمارے دور کے مصحفی ہیں۔ ان کا اپنا کوئی رنگ نہیں ہے وہ اصلاً مومن اور حسرت کی طرح کے سطحی اور بظاہر عشقیہ لیکن بہ باطن رسمی شاعر ہیں۔ مومن اور حسرت نے تو اپنا رنگ قائم بھی کر لیا۔ لیکن فراق کی ایک ہی دور کی غزلیں اتنے بہت سے اسالیب کی حامل ہیں کہ ان لوگوں پر تعجب ہوتا ہے جو کہتے ہیں کہ فراق نے اردو غزل کو ایک نیا لہجہ دیا۔ ان کا اور میر کا رشتہ اتنا ہی فرضی ہے جتنا میر اور آئسی غازی پوری کا۔ (جن کے بارے میں مجنوں گورکھ پوری نے کہا تھا کہ عصری غزل میں میر کے رنگ کا صحیح ترین اتباع انھیں کے کلام میں ملتا ہے)۔ ناصر کاظمی جیسا کہ میں نے ابھی کہا ہے ان گنتی کے غزل گو شعرا میں ہیں جن کا اسلوب مولک ہے۔ ”برگ نے“ کی کچھ غزلیں فراق کی زمینوں میں ضرور ہیں لیکن یہ کہنا غلط ہے کہ ان پر فراق کا پرتو ہے۔ اس لیے کہ خود فراق کا کوئی رنگ ہی نہیں ہے جس کا اثر دوسروں پر پڑے۔ یہ اور بات ہے کہ ناصر کاظمی نے فراق کے توسط سے کچھ دوسرے کلاسیکی شعرا کو پہچانا۔

دوسری مشکل جو میری اپنی پیدا کردہ ہے اس کا حل اتنا آسان نہیں ہے۔ ناصر کاظمی کے کلام میں دماغ کی کار فرمائی مجھے بہت کم نظر آتی ہے۔ وہ میر کی طرح پُر اسرار اور شاہانہ استغناء کے بھی حامل نہیں ہیں کہ جو جس طرح کہ دیا، وہی ٹھیک سمجھا جائے۔ وہ عمومی طور پر یک سطحی دماغ کے شاعر ہیں۔ میر کے یہاں عالی دماغی ہے، لیکن اس سے زیادہ

لے آئسی غازی پوری کے عہدہ شاعر ہونے میں کوئی کلام نہیں لیکن وہ طرز میر کے شاعر نہیں ہیں۔

پہچیدہ دماغی ہے جو پُر اسرار شعر خلق کرتی ہے۔ غالب میر سے زیادہ عالی دماغ ہیں اور پُر اسرار بھی۔ اگر اردو غزل کے قطبین میں یہ خواص مشترک ہیں اور اگر ناصر کاظمی میں یہ خواص بالکل نہیں یا بہت کم ہیں تو وہ اچھے شاعر کیوں کر ہوتے؟ اس سوال کے کئی حل ممکن ہیں اور شاید سب کے سب صحیح بھی ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ ناصر کاظمی اپنے اسلوب کی تازگی کے باوجود ہر حال غالب اور میر کے درجہ کے شاعر نہیں ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ یک سطح دماغ شاعری کے لیے اتنا نقصان دہ نہیں جتنا سفید یا سیف دماغ ہوتا ہے۔ سفاہت اور سفاقت کا شاعری سے کوئی رشتہ نہیں۔ جارج ہربٹ یقیناً دن کے مقابلے میں چھوٹے دماغ کا شاعر ہے لیکن اس کے اچھے اور اصلی شاعر ہونے میں کوئی شک نہیں بلکہ یہ تو ہو سکتا ہے کہ کوئی شخص عالی دماغ ہو (جیسے ناسخ اور یگانہ) لیکن تخلیقی فکر نہ رکھنے کی وجہ سے بڑا شاعر نہ بن سکے۔ اچھا شاعر بننے کی اولین شرط یہ ہے کہ محصل تجربہ (علم، احساس، خبر، وجدان، اجتماعی لاشعور وغیرہ) ان سب عناصر کو تخلیقی فکر کی روشنی سے منور کیا جاسکے۔ اس کی ایک نہایت سادہ مثال دیکھیے۔ یہ سب شعر ہجر کی کیفیت کے تقریباً ایک ہی پہلو کا ذکر کرتے ہیں:

شب ہجر صحرائے ظلمات نکلی میں جب آنکھ کھولی بہت رات نکلی

حسرت: مہینے وصل کے گھڑیوں کی صوت اڑتے جاتے ہیں مگر گھڑیاں جدائی کی گزرتی ہیں مہینوں میں
ذوق: کہوں کیا ذوق احوالِ شب ہجر کہ تھی اک اک گھڑی سوسو مہینے کی

فراق: اب دورِ آسمان ہے نہ دورِ حیات ہے اے درِ ہجر تو ہی بتا کتنی رات ہے

چاروں شعر ہجر کی طوالت کا اظہار کرنے کے لیے معروضی وقت کو موضوعی وقت میں بدلنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ذوق اور حسرت کی کوشش زمین سے اوپر نہیں اُٹھ پاتی کیوں کہ گھڑیوں کی طوالت کا پیمانہ مہینوں کی طوالت کے ذریعہ ظاہر کر دیا گیا ہے۔ موضوعی وقت بھی اگر معروضی

پیمانے میں مقید کر دیا جائے تو وہ محض مبالغہ ہو کر رہ جاتا ہے جو استعارے کی پست شکل ہے۔ جدائی کی گھڑی چاہے ایک ہمینے میں گزرے چاہے سو مہینوں میں۔ لیکن جب مختتم ٹھہری تو اس کی وقعت بہر حال زمان میں قید ہو کر رہ جائے گی۔ استعارے کے باب میں ٹرٹن مری نے کیا خوب بات کہی ہے کہ اس کی چھان بین کی آخری حدیں جنوں سے ملتی ہیں۔ اس لیے کہ جنوں کسی قاعدے یا نظم کا پابند نہیں ہوتا اور استعارہ اپنی انتہائی شکل میں لامتناہی ہو جاتا ہے۔ بولسز جب جنوں کے غار کے دہانے پر لڑکھڑاہا ہوتا ہے تو اس کیفیت کا اظہار کرنے کے لیے یہ غیر فانی مصرع کہتا ہے۔

میری کھڑکیوں کے باہر کچھ نہیں ہے، صرف لامتناہیت ہے۔

یہاں معروفی وقت موضوعی وقت میں ضم نہیں ہو جاتا بلکہ زمان اور مکان بھی ایک ہو جاتے ہیں۔ فرق کے یہاں زبان و بیان کی لڑکھڑاہٹ سے قطع نظر جب دور آسمان ہی نہ رہ گیا تو دور حیات کہاں سے ہوگا؟ دو میں سے ایک فقرہ غیر ضروری ہے۔ درد ہجر تو ہی بتائیں "ہی" کی تاکید سے شبہ سا ہو جاتا ہے کہ اگر دور آسمان یا دور حیات ہوتے تو وہ بتلا دیتے رات کتنی باقی ہے۔ فراق نے بھی معروفی وقت کو لامتناہی کرنے کی کوشش میں کامیابی حاصل نہیں کی، وہ صرف قرب قیامت کا منظر پیش کر کے رہ گئے ہیں۔ دور آسمان ختم ہو گیا، دور حیات بھی ختم ہو گیا یعنی زمانی وقت Temporal time کی مدت ہو گئی مگر مطلق وقت Absolute time تو پھر بھی باقی رہا، اس لیے فراق کا شعر حسرت اور ذوق کی کوششوں کی محض انتہائی منزل ہے اور لامتناہی وقت کو ظاہر کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ دور آسمان اور دور حیات ختم ہو گئے ہیں لیکن پھر بھی کچھ باقی ہے جس کے حوالہ سے ہجر کی رات کو ناپنا ممکن ہے — مصحفی نے شب ہجر کو صحرائے ظلمات کہہ کر بولسز کی طرح زمان اور مکان کو ایک کر دار کہا ہے اور جب آنکھ کھولی بہت رات نکلی کا استعارہ خلق کر کے شب ہجر کو ایک ایسا continuum

بنادیا ہے جس کی ابتدا انتہا کچھ نہیں۔ پہلی بار آنکھ کھولنے پر بھی بہت رات صبحی اور آغری بار آنکھ کھولنے پر بھی بہت رات تھی۔ معروفی پوری طرح موضوع میں تبدیل ہو گیا ہے۔ یہی تخیلی فکر کا کمال ہے۔ ہجر کی رات کاٹے نہیں کٹتی یہ ایک محصل تجربہ ہے جو تمام شاعروں میں مشترک ہے۔ اب اس کو جس طرح بیان کیا جائے، بنیادی حقیقت وہی رہتی ہے لیکن تخیلی فکر اس کو ہر بار نیا رنگ دے دیتی ہے۔ یہ فکر اگر ناکام ہو تو حسرت یا ذوق کی طرح کا شعر وجود میں آتا ہے

اور اگر محض ایک حد تک کامیاب تو فراق کا شعر ہوتا ہے۔ بہر حال بات ہو رہی تھی ناصر کاظمی کے دماغ کی۔ ان کے دماغ کی ایک سطحیت یہ ہے کہ وہ اپنے غم کی تصویر کشی اس طرح کرتے ہیں کہ وہ ان کا اپنا غم معلوم ہوتا ہے۔ یہی ان کی مضبوطی بھی ہے اور میرے اس سوال کا جواب بھی کہ جب یہ بات بالکل ظاہر ہے کہ ناصر کاظمی کی دماغی پردہ از بہت رسا نہیں ہے تو وہ عمدہ شاعر کیوں ہیں؟ ناصر کاظمی اور بودلیئر میں یہ بات مشترک ہے کہ دونوں کرب کی انتہائی منزلوں کے زاویہ شناس ہیں لیکن ان کے کرب میں نہ وہ نام نہاد آفاقیت ہے اور نہ وہ غم جاناں برابر غم دوراں والا فارمولا جنھیں اردو کے نقاد انتہائی فرض شناسی کے ساتھ مختلف شعرا میں تلاش کرتے رہے ہیں۔ دونوں اپنے درد کا اظہار محض اپنے حوالہ سے کرتے ہیں۔ دونوں اس بات کو پوری طرح واضح کر دیتے ہیں کہ وہ ”میں“ جو ان کے اشعار میں بول رہا ہے بودلیئر ہی ہے، ناصر کاظمی ہی ہیں، کوئی فرضی یا اجتماعی انسان نہیں ہے۔ ناصر کاظمی جو کچھ کہتے ہیں اور جو کچھ کہتے ہیں وہ سب اپنی طرف سے اور اپنے اوپر کہتے بہتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ بودلیئر کا کرب روحانی اور اس کی تلاش مابعد الطبیعیاتی ہونے کی وجہ سے وہ اس کے چھوٹے موٹے معاملات سے بہت ماورا ہے۔ اس کی تخیل بھی ناصر کاظمی کے بہ نسبت بے حد بے لگام، جرأت منداور علامت آمیز ہے اس لیے بودلیئر بیک وقت غالب، تیر، جان ڈن اور مولانا روم کا امتزاج معلوم ہوتا ہے۔ ناصر کاظمی ذاتی غم کے ذاتی رنگ میں اظہار کی حد تک بودلیئر کے ہم نوا ہیں۔ ناصر کاظمی کا کثر سے کثر ترقی پسند دوست بھی ان کے کلام میں ”روح عصر“ تلاش نہیں کر سکتا۔ اجتماعی سماجی زندگی کے خفیہ ترین پر تو کو ڈھونڈنے کے لیے ”برگ نے“ اور ”دیوان“ اور بعد کی غزلوں کو بڑے غور و تفحص سے پڑھنا پڑتا ہے لیکن یہ شیش محل یا منار عراج والی محفوظ شاعری بھی نہیں ہے۔ بس یہ ہے کہ ناصر کاظمی نے اپنے عشق اور اس عشق کی لائی ہوئی درد کی دولت کے علاوہ ہر چیز پر آنکھ بند کر لی تھی۔ وہ فراق اور فیض وغیرہ سے بہت مختلف آدمی ہیں۔ اس کی دلیل ان کا عشقیہ رویہ ہے جو زمانے کے اور غموں کو خاطر میں نہیں لاتا۔ نکتہ یہ ہے کہ عشقیہ شاعری ہونے کے باوجود ان کی شاعری متروک archaic نہیں ہے، کیوں کہ انھوں نے طرح طرح سے اس بات کی وضاحت کر دی ہے کہ صرف اپنی طرف سے بول رہے ہیں۔

فرصت ہے اور شام بھی گہری ہے کس قدر اس وقت کچھ کلام نہیں آپ سے مجھے

دل ہے مرا لہو لہو تاب نہ لاسکے گا تو اے مرے تازہ ہم نشین تو مرا ہم سونہ بن

تجھے تو گھیرے ہی رہتے ہیں لنگ لنگ کے لوگ ترے حضور مرا حرف سادہ کیا کرتا
کیا کہوں تجھ سے میں اسے جوئے کم آب میں ہی دریا تھا اتر کر رہ گیا

اس طرح کے بیسیوں اشعار ہیں جن میں یکتائی کی صورت حال صاف نظر آتی ہے۔ اسے جدید ادب کے روایتی alienation سے تعبیر نہیں کر سکتے۔ کیوں کہ ان اشعار میں جو شخص جلوہ گر ہے اُسے دوسروں کے وجود کی ضرورت نہیں ہے۔ وہ اپنے وجود کے اظہار (یا اپنے وجود کے پارہ پارہ ہونے کے اظہار) میں اس قدر منہمک ہے کہ اسے فرصت ہی نہیں کہ alienation کا احساس کر سکے۔ یہ نکتہ ملحوظ خاطر رہے کہ alienation آپ سے آپ نہیں پیدا ہوتا اس کے لیے وجود غیر انا کے شدید تجربے کی ضرورت ہوتی ہے۔ alienation کا مفہوم تنہائی نہیں بلکہ پہچاننے کی شکل ہے، یعنی وہ کیفیت جب جانی پہچانی صورتیں، اشیاء اور صورتِ حالات، نامانوس اور اجنبی محسوس ہوتی ہیں، یا پھر نئے محسوسات انسان پر اس طرح طاری ہوتے ہیں گویا یہ کیفیات پہلے بھی گزر چکی ہیں۔ ظاہر ہے کہ ناصر کاظمی کے یہاں غیر انا کا وجود ہی نہیں لہذا alienation ان کے یہاں مفقود ہے۔ یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ جب تمام ہی شاعر اپنی اپنی بیٹی سناتے ہیں اور اپنے غم کا اظہار کرتے ہیں تو پھر ناصر کاظمی کی کیا تخصیص ہے؟ لیکن یہ سوال غلط فہمی پر مبنی ہے۔ کیوں کہ اول تو یہ کہ تمام شاعر نہیں بلکہ صرف اچھے شاعر اپنی بیٹی سنانے اور غم کا اظہار کرنے پر وہ قدرت رکھتے ہیں کہ ان کی بات جھوٹی، فرضی اور مصنوعی نہ معلوم ہو۔ اپنا دکھڑا سنانے والے کا مقتدر جمہا ہیاں ہوتی ہیں۔ ذاتی درد کا اظہار کرنے والی شاعری اگر اعلا درجہ کی نہ ہو تو وہ بھی آپ کو اتنا غیر متاثر چھوڑ جائے گی جتنا کسی بھی اجنبی کے confidences جن کو سن کر آپ بور ہوتے ہیں۔ ذاتی درد کا اظہار اچھی شاعری میں آسان نہیں ہے۔ لیکن یہ دوسری بات ہے کہ ناصر کاظمی کا اختصا ص یہ ہے کہ وہ ذاتی کرب کا اظہار اس سطح پر کرتے ہیں جہاں اس میں حصہ نہیں لگایا جاسکتا، نہ اسے پھیلا کر دوسروں پر منطبق کیا جاسکتا ہے۔ آپ اس سے متاثر تو ہوتے ہیں۔ لیکن اس احساس کے ساتھ کہ آپ کو صرف متاثر ہونے کا حق ہے، شریک ہونے کی اجازت نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ناصر کاظمی ایسے اشعار میں بھی جان سلامت نکال لے جاتے ہیں جنہیں دوسرے کہیں تو رومانی پیلے پن اور شوشاں شال کرنے والے آنسوؤں کے علاوہ کچھ ہاتھ نہ آئے۔

نئے کپڑے بدل کر جاؤں کہاں اور بال بناؤں کس کے لیے
وہ شخص تو شہر ہی چھوڑ گیا میں باہر جاؤں کس کے لیے
بلاؤں گانہ لوں گانہ خط لکھوں گا مجھے تری خوشی کے لیے خود کو یہ سزا دوں گا
ہچکی تھمتی ہی نہیں ناصر آج کسی نے یاد کیا ہے
میں تو آج بہت رویا ہوں تو بھی شاید رویا ہوگا
آج تو میرا دل کہتا ہے تو اس وقت اکیلا ہوگا
میرے چومے ہوئے ہاتھوں سے اوروں کو خط لکھتا ہوگا

یہ ناصر کاظمی کے بہترین شعر نہیں ہیں۔ لیکن یہ شعر ایسے ہیں کہ ہمارے زمانے میں کسی سے بھی ایسے بن نہیں سکتے تھے۔ ان کو پڑھ کر ہنسی نہیں آتی، جب کہ عام طور پر اس طرح کی شاعری پڑھ کر شاعر کی عقل پر رونا اور اپنے اوپر ہنسی آتی ہے۔ نذا فاضلی نے کہیں کہیں اس طرح کے عشقیہ آہنگ کو بہت احتیاط سے بلکہ اور زیادہ دھیمّا کر کے برتا ہے لیکن ان کے یہاں خود شاعر اتنا صاف نظر نہیں آتا جتنا ناصر کاظمی کے شعروں میں ہے۔ اسی لیے دوسروں کے مقابلے میں نذا فاضلی اس آہنگ کو نسبتاً کامیابی سے برت پائے ہیں۔ ورنہ کم تر درجے کے شاعر اس لہجے میں گفتگو کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو حسب ذیل قسم کا نتیجہ برآمد ہوتا ہے :

ترا ملنا بہت ضروری تھا ورنہ میرا وجود کھو جاتا
دل تھام لو گے جب بھی مرانام لو گے تم اک آہ بن کر آؤں گا لب پر جب آؤں گا
یہ ہو کر بے زباں کرتی ہے باتیں تیری تصویر کا کہنا ہی کیا ہے
اس طرح ہوتی رہی تکمیل جذبات وفا ہم ادھر لڑتے رہے اور وہ ادھر لڑتے رہے
آخری شعر کے ساتھ ناصر کاظمی کا یہ شعر رکھیے۔ اگر اب بھی دلیل و تجربہ ضروری ہو تو تنقید واقعی کاربیکار لاں ہے۔

میں تو آج بہت رویا ہوں تو بھی شاید رویا ہوگا
لیکن پھر بھی اتمام حجت کے لیے اس بات کی وضاحت ضروری سمجھتا ہوں کہ ہم ادھر لڑتے رہے ... والے شعر کا پہلا مصرع بالکل بیکار ہے اور تکمیل جذبات وفا کے ساتھ ادھر ادھر کے تذکرے نے باقاعدہ باجماعت اور جو نیت امام کی وہ میری والی صورت پیدا کر دی ہے

ہم اور وہ نے یگانیت کے بجائے تنزیت اور افتراق کا احساس پیدا کیا ہے۔ اگر اس میں کوئی شبہ ہو تو مصرع یوں کر دیجیے اور دیکھیے کہ مکالمے یا خود کلامی کے رنگ نے یگانگت کا تاثر پیدا کیا کہ نہیں:

میں ادھر روتا رہا اور تو ادھر روتا رہا
ظفر اقبال اس نکتہ سے آشنا ہیں اسی لیے ان کے مطلع میں محبوب کی شخصیت دوئی کا استحکام کرنے کے بجائے اس کی نفی کرتی ہے:

یہاں کسی کو بھی کچھ حسب آرزو نہ ملا
کسی کو ہم نہ ملے اور ہم کو تو نہ ملا
ناصر کاظمی کے شعر میں معنی کی ایک اور تہ بھی ہے جو شعر زیر بحث (ہم ادھر روتے ہے...) میں مفقود ہے۔ میں تو آج بہت رویا ہوں، لیکن تو شاید رویا ہوگا، اور وہ بھی چوں کہ میرے بہت رونے کے مقابلے میں تیرے کچھ ہی آنسو ہیں۔ ناصر کاظمی کی کامیابی کا راز یہی ہے کہ وہ اپنے درد میں اس دامنِ گم ہیں کہ محبوب کا درد بھی اس کا ایک چھوٹا سا حصہ معلوم ہوتا ہے۔

میں نے کہا ہے کہ یہ خیال کہ ناصر کاظمی تیرے پیرو ہیں، ان کے ساتھ انصاف نہیں کرتا۔ یہ بات کچھ اور نقادوں نے بھی کہی ہے لیکن وہ counter point کے طور پر ان کو غالب اور اقبال کے شعور حیات و کائنات کا خوشہ چیں یا کم سے ان کی طرح کا شعور حیات و کائنات رکھنے والا بتاتے ہیں۔ میں نہیں جانتا کہ غالب میں شعور حیات کا وجود کیا معنی رکھتا ہے۔ اگر اس کا مفہوم یہ ہے کہ غالب اور اقبال کے کلام میں خارج کے مظاہر یا اجتماعی زندگی کا پر تو ملتا ہے تو بات صحیح ہے۔ لیکن میرے خیال میں ناصر کاظمی کے یہاں تو خارج کے مظاہر اور اجتماعی زندگی شاید سب سے کم اہم مرتبہ رکھتی ہے۔ ان کے کلام میں موسموں کا ذکر ضرور ملتا ہے لیکن وہ سارے موسم روح اور دل کے موسم ہیں جن کو شاعر نے وقتاً فوقتاً خارج میں کار فرما دیکھ لیا ہے۔ انھوں نے رنگ، پانی اور آواز کا زیادہ ذکر کیا ہے لیکن میٹر نیازی کی طرح نہیں۔ میٹر نیازی پہلے خارج میں موسم کی تبدیلی محسوس کرتے ہیں پھر ان کی داخلی واردات اس کے اندر ہی اندر تلانے خلق کرتی ہے۔ ان کی نظم ”آغاز زمستان میں دوبارہ“ کا مطالعہ اس نکتہ کی وضاحت بخوبی کر دے گا۔

آغاز زمستان میں دوبارہ

غروب ہر کا منظر گھڑی ہوئی گزرا بس ایک پل کو نیتاں اسی طرح گزرا

کیا سبزی خوشبو اسی زمانے کی اسی طرح کی مسرت بہار آنے کی
وہی جمال درو سق و بام ہے ہیں کنار رود سیاہ فام شام ہے میں ہوں
سفید، سرخ، سیاہ، سنہرا، آبی ہر طرح کے رنگ ہیں۔ روشنی کے اسپکٹرم کی طرح ہر رنگ
اپنی اپنی جگہ روشن ہے اور آخری مصرع داخلی منظر نامے کو خارجی منظر نامے میں اس طرح مدغم
کر دیتے ہیں کہ پورا پیش منظر داخلی واردات کا تلازمہ بن جاتا ہے۔ ناصر کاظمی کے موسم اور فطری
مظاہر خارج میں کم سے کم وجود رکھتے ہیں۔ اگر ناصر کاظمی واردات سے مخلوب نہ ہوتے تو یہ منظر
انہیں دکھائی بھی نہ دیتے :

ہم جس پڑکی چھانویں بیٹھا کرتے تھے اب اس پڑکے پتے جھڑتے جاتے ہیں
پہلی بارش میں اور تو زرد پہاڑوں کا دامن
لاکھ کھجوروں نے پہنے زرد جگنوؤں کے کسنگن
کیسے کیسے بوٹے نکلے لال ہوئی جب ساری تھی
اُڑتا پھرتا ہے بھلاریوں سے جدا برگ آوارہ جیسے پُون پھول ہے
آج تو شہر کی روش روش پر پتوں کا میلا سا لگا ہے
مینہ جو برساتو برگ بڑوں کے چھیر دی بالسر دی درختوں میں
لوگ سوہے ہیں رت بدل رہی ہے
رفت گان کا نشان نہیں ملتا آگ رہی ہے زمیں پہ گھاس بہت

میر نے موسموں کا ذکر بہت کم کیا ہے۔ کیوں کہ اُن کے زمانے میں موسم صرف دو تھے، موسم
گُل اور موسم خزاں۔ لیکن اگر ان کو اپنی شاعری میں موسم برتنا ہوتے تو وہ انہیں علامتی رنگ دیتے
کیوں کہ خارج کا شعور انہیں بہت تھا۔ اس خارجی شعور کی بنا پر ان کی عشقیہ شاعری اپنے
کمزور لمحوں میں بھی ایک وسیع، تجربہ کار، عاقل اور بصیرت مند ذہن کا اظہار ہوتی ہے اور
بہترین لمحوں میں یہ تمام عناصر اس طرح دو مصرعوں میں مرکوز ہو جاتے ہیں کہ اسرار کی سی فضا
پیدا ہو جاتی ہے۔ میر کی عشقیہ شاعری ایک ایسے ذہن کی نشان دہی کرتی ہے جو کرب اور فرحت،
امید اور خوف، شکست اور فریبِ آرزو کی تمام منزلوں سے گزر چکا ہے۔ ایسا ذہن جو سب کچھ
دیکھ چکا ہے جس پر سب کچھ اور جس میں سب کچھ واقع ہو چکا ہے بصیرت یعنی Wisdom
کی گہرائی اور تجربہ کی یہ وسعت اس کے علاوہ کسی طرح ان کی شاعری میں آہی نہیں سکتی تھی اور میر

کو خدائے سخن اسی لیے کہا جاسکتا ہے کہ وہ عشق اور اس کے حوالے سے زمانہ کے سب سرورگرم چشیدہ ہیں۔ اردو کے کسی شاعر کے کلام میں میر کی سی یہ تجربہ کی وسعت اور اس کی پیدا کردہ — *Knowingness* نہیں ملتی۔ تیر کے مقابلے میں ناصر کاظمی بالکل نا تجربہ کار معلوم ہوتے ہیں۔ عشق نے ان کو جھنجھوڑ کر اور توڑ کر رکھ دیا ہے۔ لیکن اس منزل سے آگے پہنچنا جہاں ہر چیز ہو چکی ہوئی نظر آتی ہے، ان کے بس کی بات نہیں۔ تیر کے یہاں دونوں طرح کے شعر یعنی وہ جن میں اس کا کردار ایک سرورگرم چشیدہ، زخم رسیدہ لیکن دراک و حساس ذہن رکھنے والے مرد پیر کا کردار ہے اور وہ جن میں تجربہ کو اپنے اندر جذب کر لینے کے باعث ارتکاز اور اس کے نتیجے میں اسرار کی فضا ملتی ہے، کثرت سے ملتے ہیں۔ تعجب ہوتا ہے کہ نقادوں نے پھر بھی انہیں ایک روایتی قسم کا حراماں نصیب، ایذا رسیدہ اور الغالی بدصاحب سمجھا اور اس بنا پر واہ واہ کرتے رہے، ورنہ یہ شعر دیکھیے :

دل ہے داغ جگر ہے ٹکڑے آنسو سارے خون ہوئے

لو ہو پانی ایک کرے یہ عشق لالہ عذراں ہے

عشق کے میدان داروں میں بھی مرنے کا ہے وصف بہت

یعنی مصیبت ایسی اٹھانا کار کار گذراں ہے

ان صحبتوں میں آخر جانیں ہی جاتیاں ہیں نے عشق کو ہے صرف نے حسن کو محابا

چاک ہو ادل ٹکڑے جگر ہے لو ہو روئے آنکھوں سے

عشق نے کیا کیا ظلم دکھائے دس دن کے اس جینے میں

کیا اور اس کی راہ میں ہموار ہو کوئی

چہرے کے رنگ اپنے چادر کی زعفرانی

ہم دل شدوں کی ان نے کیا خوب لبری کی

ٹپکے ہے لہو دیدہ نم ناک سے اب تک

دماغ عشق ہم کو بھی کبھو تھا

غبار اک ناتواں سا کو بہ کو تھا

شیروں کو اس جگہ پر ہوتا ہے قشعریرہ

یکساں ہوتے ہیں خاک سے پامال ہوتے ہم

مرزائی فقر میں بھی دل سے گئی ز میرے

کرتے ہیں دل بھلانوں اس نگ سے کسو کا

گو خاک سی اُٹتی ہے مہنہ پہ جنوں میں

جہاں پُربے فسانے سے بالے

نہ دیکھا میسر آوارہ کو لیکن

کیا کم ہے بولنا کی صحراے عاشقی کی

ان سب اشعار میں Apocalypse یا مکاشفہ موت کی کیفیت ہے۔ ہر شعر میں متکلم کا لہجہ کچھ نہ

کچھ مختلف ہے۔ اپنے منہ پر منہ لینے سے لے کر اسرار کے سامنے تخیل (مرزائی فقرہ ... اور نہ دیکھا میرا وارد ...) کے سب رنگ موجود ہیں۔ نامر کا علمی لہجے کے رنگوں کی اس وسعت پر قادر نہیں ہیں۔ اسی لیے ان کا کلام میر کے مقابلے میں محدود اور یک سر معلوم ہوتا ہے لیکن اتنا ہی نہیں ہے، خارج سے بے خبری میں بھی روحانی بصیرت اور داخلی اسرار کے منازل طے ہو سکتے ہیں۔ میر کا کلام اس پر دال ہے کہ وہ صرناپت عشق اور اس کے نتیجے میں حاصل ہونے والے تجربہ کے ذکر تک محدود نہیں ہیں بلکہ مابعد الطبیعیاتی فکر و مشاہدہ انھیں بیدل کی دنیاؤں کی بھی سیر کراتا ہے :

عالم میں آج گل کے کیونکر نباہ ہوگا	اسباب گر پڑا ہے سارا میرا سفر میں
چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دیر	منہ نظر آتا ہے دیواروں کے بیچ
گلشن میں آگ لگے ہی تھی رنگ گل سے	بلبل پکاری دیکھ کے صاحب کپے پے
عالم آئینہ ہے جس کا وہ مصوّر بے مثل	لٹے کیا صورتیں پڑے میں بناتا یہاں
اٹھو سمجھ کے جاے کہ مانند گرد باد	آوارگی سے تیری زمانے کو عشق ہے
رنگ گل و بوے گل ہوتے ہیں ہوا و نول	کیا قافلہ جاتا ہے جو تو بھی چلا جا ہے
رہتے تو تھے مکان میں فلاں میں نہ تھے	اس بن نہیں ہمیشہ وطن میں سفر رہا
کل تک تو ہم دے ہستے چلے آئے تھے یوں ہی	مرنا بھی میر جی کا تماشا سا ہو گیا

ان اشعار کی خوبی یہ نہیں ہے کہ ان میں کہیں کہیں صوفیانہ فکر نظر آتی ہے (بلکہ بعض شعروں میں تو اس کا محض شاہد ہی ہے) ان کی اصل خوبی یہ ہے کہ خارجی مظاہر سے غیر معمولی نتائج نکالے گئے ہیں۔ جان کرورین سم اس کو اعجازیت (miraculism) سے تعبیر کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اعجازیت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب شاعر مشابہت کے ذریعہ دو اشیاء میں ایک طرح کی وحدت (جو نیم وحدت ہوتی ہے) ڈھونڈ لیتا ہے اور پھر اس نیم وحدت کو خود ہی مکمل کر ڈالتا ہے۔ خالی خولی فطرت نگار شاعر فطرت سے محبت نہیں کرتے بلکہ اسے استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ کامنسنس کے ذریعہ اس تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لیکن اعجازیت نگار شعرا فطری مشابہتوں کو سچائی کا رنگ دے دیتے ہیں (شاید اسی لیے بلیک نے کہا تھا کہ ہر د چیز جس پر ممکن کا اطلاق ہو سکے سچائی کا پسیر ہوگی) رہن سم کہتا ہے کہ مابعد الطبیعیاتی شاعری کی اعجازیت تاریخ کی طرح سچی نہیں ہوتی لیکن یہ اشیاء کا بیان اس طرح کرتی ہے کہ جس طرح وہ کرنا چاہتی ہے اور اس بیان کے ذریعہ

ہم پر واضح کرتی ہے کہ اشیا طبعیاتی یا تصوراتی طور پر قابل غور و لحاظ ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ باتیں اسی وقت ممکن ہیں جب شاعر اشیا کو برتنے اور تصورات کو خود سے الگ کر کے دیکھنے پر قادر ہو۔ اس کی مختصر تفصیل کے لیے آخری شعر کو مندرجہ ذیل اشعار کے سامنے رکھیے:

میر:

کل تک تو ہم دے ہتے چلے آئے تھے یوں ہی مرنا بھی میسر جی کا تماشا سا ہو گیا

درد:

ہو اسینہ داغوں سے سر و چہرا غاں کبھو تو نے آکر تماشا نہ دیکھا

مومن:

کیا تم نے قتل جہاں اک نظر میں کسی نے نہ دیکھا تماشا کسی کا

تینوں شعروں میں لفظ تماشا کلیدی حیثیت رکھتا ہے اور تینوں ہی میں تماشا کسی نہ کسی طرح موت سے متعلق کر دیا گیا ہے۔ درد کے شعر میں موت واضح نہیں ہے۔ لیکن سینہ میں داغوں کا روشن ہونا عشق میں موت حاصل ہونے ہی کی منزل ہے۔ کیوں کہ داغوں کی کثرت نے دل کو مغلوب کر لیا ہے۔ مومن نے ایک طرح کی نازک خیالی ضرور برتی ہے لیکن ان کے شعر کی اساس معشوق کے روایتی قاتلانہ کردار پر ہے۔ اس تصویر میں کوئی اور نقش مزید نہیں ہے جو روایتی قتل عام کو کسی قسم کی داخلی یا روحانی اہمیت کا حامل کرے معشوق نے ایک ہی نظر میں تمام عالم کو ختم کر ڈالا۔ سب لوگ ایک ساتھ مر گئے، اس لیے کوئی بھی شخص کسی دوسرے کی موت کا تماشا نہ دیکھ سکا۔ مراد شاید یہ ہے کہ عاشق کو مرنے کا لطف نہیں آیا۔ اگرچہ معشوق نے اپنے قتال عالم ہونے کا مکمل ثبوت بہم پہنچا دیا۔ اس شعر میں موت کے تماشے کا لفظ محض ایک سطحی اور سرسری مفہوم رکھتا ہے۔ درد کی طرح طنز کا پہلو بھی نہیں ہے جو اسے کسی قسم کی مادرائیٹ بخش دے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ موت اس شعر میں آخری اور حتمی اصلیت کے طور پر نظر ہی نہیں آتی جو اس کا خاصہ ہے بلکہ جس طرح قتال عالم معشوق محض ایک convention ہے ویسے ہی مرگ انبوہ بھی محض ایک convention کے طور پر استعمال ہوتی ہے۔ میر کے دونوں مصرعوں کے درمیان ایک لطیف خلا ہے یہ نہیں کہا گیا ہے کہ کوئی شخص مر گیا —

صرف یہ کہا گیا کہ کل تک تو ہم اور وہ ہنس بول رہے تھے اس کے بعد ایک بظاہر غصیدہ مستحق رائے زنی ہے کہ اس شخص کا مرنا بھی ایک تماشا سا ہو گیا ہے۔ تماشا شاید اس لیے کہ اس نے موت بھی اتنی آسانی سے اور ہنسی خوشی قبول کی جس طرح وہ ہم سے ہنسا بولتا تھا۔ یا شاید اسی لیے کہ اس کی موت اتنی غیر سنجیدہ بلکہ کم وقت معلوم ہوتی ہے جتنی اس کی زندگی تھی۔ دونوں ہی برابر کا حکم رکھتی ہیں یا شاید اس لیے کہ اس کی زندگی تو دوسروں کے لیے تماشا تھی ہی۔ موت بھی تماشے کی طرح دل چپ، حیرت انگیز یا بے پروا خرامی سے مملو ہے یا شاید اس لیے کہ وہ کس قدر اچانک اور جلد مر گیا کہ یقین ہی نہیں آتا، جسے تماشے پر مکمل یقین کبھی نہیں آتا بلکہ make believe کا احساس ہمیشہ کہیں نہ کہیں باقی رہتا ہے۔ ہم اور وے کی تنویر اور یوں ہی کا ابہام شعر کو کسی ایک فرد و احد کی موت کے زمرے سے اٹھا کر عالم انسانی کے بنیادی مظاہر کے درمیان رکھ دیتا ہے۔

ناصر کاظمی ان کوچوں سے نا آشنا ہیں۔ ممکن ہے سطحی طور پر انھیں تیر کی طرح کا حزیں شاعر کہہ کر جھگڑا مٹایا جاسکے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ ان کا مزاج تیر سے بہت مختلف تھا۔ ان میں تیر کی سی ارضیت بھی نہیں ہے۔ شیکسپیر کی طرح تیر بھی جگہ جگہ ایک عظیم الشان گنوارین سے کام لیتے ہیں۔ ان دونوں کی مثال اس بے وقوف لونڈے کی سی ہو جو ایک گدھے کو سر پر اٹھائے لیے جا رہا تھا۔ اس کو دیکھ کر علاقہ کی رئیس کی لڑکی جو سات سال سے نہ ہنسی تھی، ہنس پڑی اور رئیس نے خوش ہو کر اس لونڈے کو اپنی فرزندگی میں لے لیا۔

لوگ عام طور پر تیر کی ارضیت سے مراد ان کا جنسی اشتعال لیتے ہیں لیکن ان کی اصل ارضیت کچھ اور ہے۔ تیر کی طینت میں کنا یہ کچھ اس طرح جاگزیں ہے کہ دیہاتیوں کے خلق کا منس کی طرح ان کو سیدھی راہ چلائے ہی جاتا ہے۔

دم ناک میں بقول زنان عاشقوں کے ہیں	ہنسنا بلا ہے مونی کا اس کے بلاق میں
گرتیہ خونیں سے ہیں رخسار میرے لعل تر	دیدہ خونبار یوں ہے جیسے مہنہ پر گھا دو ہو
ٹکڑے جگر کے میرے مت چشم کم سے دیکھو	کاڑھے ہیں یہ جواہر دریا کو میں بلو کر
تیر بلانا سار طبیعت لڑکے ہیں خوش ظاہر بھی	ساتھ ہالے راہ میں ہیں پھر ہم سے لڑتے تھاتے ہیں

مہنہ پر گھاوٹے شعر کو طالبِ آملی کے شہرہ آفاق شعر کے سامنے رکھیے تو گنوار پن کا مفہوم آسانی سے سمجھ میں آجائے گا :

لب از گفتن چناں بستم کہ گوئی دہن بر چہرہ زخمی بود بہ شد
 طائب کی نفاست پسند طبیعت بند ہونٹوں کو مندل زخم کی طرح دیکھتی ہے، میر کا دیسی دیہاتی پن
 خون بہاتی آنکھوں کو چہرہ پر زخموں سے تعبیر کرتا ہے اور وہ بھی ایسے زخم جو مسلسل جاری
 ہیں جہتے ہوتے، کھلے اور خونی زخموں میں آنکھیں دیکھ لینا ایرانی مذاق پر (اور شاید ہمالے
 مذاق پر بھی جو میر کے مقابلے میں خاصے مہذب ہو چکے ہیں) کس قدر بارگزرے گا لیکن میر نے
 رخسار کو لعل ترکہ کر (یعنی صرف لعل نہ کہ کر، بلکہ لعل ترکہ کا ابہامی فقرہ استعمال کر کے) ایک اور
 استعارہ بنا ہی ڈالا ہے۔ ناصر کاظمی ایسی جرأت نہیں کر سکتے۔ ان کا لفظی خزانہ ایسے لفظوں سے
 پر ہے جو اردو شاعری کی روایت کا حصہ ہیں مثلاً:

یوں ترے راستے میں بیٹھا ہوں جیسے ایک شمع رہ گزر خاموش
 گل کدوں کے طلسم بھول گئے وہ تماشا نقاب میں دیکھا
 اے دیدہ ورو دیدہ پر خم کی طرف بھی مشتاق ہو لعل وزر و گوہر کے تو دیکھو
 غیرت عشق کو قبول نہیں کہ تجھے بے وفائے کوئی
 لیکن وہ دیدہ پر خم کو لعل وزر و گوہر سے زیادہ نہیں کہہ سکتے۔ دیدہ پر خم کو زخم نمایاں اور رخ
 خوں آلود کو لعل ترکہ کہنے کے لیے زمین پر پاؤ مضبوط جمائے رکھنا ضروری ہے۔
 اسی طرح ناصر کاظمی کے کلام میں غالب کے اسلوب کی تلاش کرنے والے نقاد بھی کم کوش
 اور سلیح میں ہیں۔ یہ درست ہے کہ ناصر کاظمی اردو غزل کے اس اسلوب سے بیگانہ نہیں ہیں،
 فارسیت جس کا طرہ امتیاز ہے انھوں نے بعض بہت خوبصورت یا برخل فارسی تراکیب استعمال
 کی ہیں۔ تراکیب سے قطع نظر بھی کیجیے تو ان کے یہاں فارسی مزاج کی شایستگی اور ترقی پسند چھپیدگی
 موجود ہے۔ ہم عصروں میں صرف ظفر آقبال ہی ان سے زیادہ فارسیت کی صفت سے متصف نظر
 آتے ہیں۔

ناصر کاظمی کے یہ شعر دیکھیے:

ہر سحر بارگاہ تسلیم میں بھول ملتے ہیں باد صو ہم سے
 ہم سے روشن ہے کارگاہ سخن نفس گل ہے مشک بو ہم سے
 ہم سے پہلے زمین شہر وفا خاک تھی کیمیا ہمیں سے ہوئی
 ذرے ہیں ہوس کے بھی زرناب فائیں ہاں جنس وفا کو بھی ذرا چھان پھٹک کے

دہم مہتاب فشاں سے ناصر آج تو رات جگادی ہم نے
 ابھی وہ دشت منتظر ہیں مرے جن پہ تحریرِ پائے ناکہ نہیں
 صدائے رنگاں پھر دل سے گزری نگاہِ شوق کس منزل سے گزری
 بھری برسات خالی جا رہی ہے سرِ ابرِ رواں دیکھا نہ جاتے

یہ نارسیت ان کے مزاج کا خاصہ ہے لیکن ظاہر ہے کہ صرف اس بنا پر ناصر کاظمی کو غالب کا دستِ نگر تو کیا ان سے متاثر بھی نہیں کہہ سکتے۔ جیسا کہ میں پہلے کہ چکا ہوں غالب کی عالی دماغی صرف اقبال کے یہاں جھلکتی ہے۔ ناصر کاظمی نسبتاً چھوٹے دماغ کے شاعر ہیں ہزار پتے اور پکے سہی، لیکن وہ تجربہ حیات و کائنات کی بھول بھلیاں میں داخل ہی نہیں ہوئے۔ غالب کی طرح اس کے گوشے گوشے سے واقف ہونے کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔

ناصر کاظمی اپنے ذاتی کرب کی شدت کے باعث بار بار بودلیئر کی یاد دلاتے ہیں۔ یہ اس وجہ سے بھی کہ بودلیئر ہی کی طرح شہر کا تذکرہ ان کے یہاں بہت ملتا ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شہر کی رات میں آوارہ گردی ناصر کاظمی کی شعری دنیا میں کلیدی علامت کی حیثیت رکھتی ہے۔ چونکہ خارج کا عمل دخل ان کے یہاں نہ ہونے کے برابر ہے، اس لیے ناصر کاظمی کا شہر ایک موہوم بلکہ فرضی شہر ہے۔ جس کی حیثیت صرف یہ ہے کہ وہ ناصر کاظمی کی داخلی واردات کا تلازمہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس شہر کے نہ صرف خد وخال غیر واضح ہیں اور سولے رات کے اس کی کوئی پہچان نہیں ہے بلکہ یہ بھی کہ اس کا کردار کبھی بدلتا نہیں۔ رات میں غرق خاموش شہر کا منظر شعر کے بعد شعر میں ایک ہی آہنگ اور تاثر کے ساتھ گزرتا چلا جاتا ہے:

میں ہوں رات کا ایک بجا ہے خالی رستہ بول رہا ہے
 یہ زمین کس کے انتظار میں ہے کیا خبر کیوں ہے بے نگر خاموش
 شہر سوتا ہے رات جاتی ہے کوئی طوفاں ہے پرہہ و خاموش
 تو ہے اور بے خواب دریچے میں ہوں اور سنسان لگی ہے
 شب کی تنہائیوں میں پچھلے پہر چاند کرتا ہے گفتگو ہم سے
 بازار بند راستے سنسان بے چراغ وہ رات، گھر سے نکلتا نہیں کوئی
 شہر سنسان ہے کدھر جائیں خاک ہو کر کہیں بکھر جائیں
 رات کتنی گزر گئی لیکن اتنی ہمت نہیں کہ گھر جائیں

یہ غامضی آواز نکاح کچھ کہتی ہے
 یہ بستی چین سے کیوں سو رہی ہے
 ان اشعار میں شہر متشکل ہوتا ہے لیکن صرف رات کے حوالے سے اور رات بھی اپنا ایک ہی
 کردار رکھتی ہے۔ خاموش، تھوڑی بہت خوف زدہ شاعر کی تھوڑی بہت ہم درد لیکن شہر
 ہمدردی سے عاری ہے۔ بعض بعض شعروں میں رات اور شہر کی تشکیل انھیں خطوط پر
 لیکن ذرا زیادہ انفرادیت آمیز ہو گئی ہے :

کس سے کہوں کوئی نہیں سو گئے شہر کے کیس
 کب سے پڑی ہے راہ میں میت شہر بے کفن
 رات بھر ہم یوں ہی رقص کرتے ہیں
 نیند تنہا کھڑی ہاتھ ملتی رہے
 کیا لگے آنکھ کہ پھر دل میں سمایا کوئی
 رات بھر پھرتا ہے اس شہر میں سایہ کوئی
 مری رات کا چراغ
 مری نیند بھی ہے تو
 اس شہر بے چراغ میں جاٹے گی تو کہاں
 آئے شب فراق تجھے گھر ہی لے چلیں
 شہر کی بے چراغ گلیوں میں
 زندگی تجھ کو ڈھونڈتی ہے ابھی
 رات اور شہر کے کردار میں انفرادیت کا یہ پہلو بھی ناصر کاظمی کے عشق کا مہر میں منت ہے۔ وہ
 رات میں ان چیزوں کو تلاش کرتے ہیں جنہیں دن نے ان سے چھین لیا ہے یا جو روشنی
 میں ان سے کھو گئیں۔ گم شدہ چیزیں انھیں ملتی نہیں ہیں بلکہ شاید وہ خود کھو جاتے ہیں لیکن
 رات کا شہر کم سے کم گم شدہ چیزوں کی بازیابی کا امکان تو رکھتا ہے :

بس ایک موتی سی چھب دکھا کر بس ایک میٹھی سی دھن سنا کر
 ستارہ شام بن کر آیا برنگ خواب سحر گیا وہ

وہ رات کا بے نوا مسافر وہ تیسرا شاعر وہ تیسرا ناصر
 تیری گلی تک تو ہم نے دیکھا تھا پھر نہ جانے کدھر گیا وہ
 دوسرے شعر کے مقابلے میں میر کا مشہور شعر رکھیے تو نکتہ اور واضح ہو جائے گا :

تری گلی میں گیا سو گیا نہ لولا پھر
 میں میر میر کہ اس کو بہت پکارا
 میر نے وقت کا تعین نہیں کیا ہے اور 'سو گیا' کی ذمہ دہی، موت سکون اور سکوت
 بے خودی وغیرہ کی کیفیات کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ناصر کاظمی کا سفر رات میں شروع ہو کر شاید کبھی
 تمام نہیں ہوتا۔ نہ جانے کدھر گیا وہ کا اشارہ یہ ہے کہ رات کا بے نوا مسافر گلی میں محو خواب

یا مجرم نہیں ہے۔ بے نوائی سکوت یعنی بے نغلی کی طرف بھی لے جاتی ہے اور بے سرو سامانی کی طرف بھی۔ ناصر کاظمی کا شعر تلاش مسلسل کا مضمون رکھتا ہے۔ میر کے یہاں ایک مہم اختتام ہے۔ رات ناصر کاظمی کی تلاش کا استعارہ ہے جب کہ میر کا شعر اس مخصوص معنویت سے خالی ہے۔ ناصر کاظمی کی طرح بودلیئر کا تصور بھی شہر کے بغیر ممکن نہیں ہے لیکن بودلیئر کا پیرس مختلف نظموں میں مختلف رنگ بدلتا رہتا ہے۔ کہیں وہ شاعر کا دشمن ہے، کہیں وہ ریاکار اور سطحی تماش بین ہے جو اصلی فن کار کا مذاق اڑاتا ہے۔ کہیں وہ قید خانہ ہے جس میں حسن یا فن محبوس ہے۔ پیرس کا ظاہری نقشہ بھی بدلتا رہتا ہے۔ عمارات، سڑکیں، نشانات راہ، یہ سب مردِ ایام کے ساتھ ساتھ غائب یا نمودار ہوتے رہتے ہیں۔ قہر خانہ ہو یا سلم slum بازار ہوں یا محل، بودلیئر کا پیرس خود اسی کے الفاظ میں بھوت کی طرح اس کے ساتھ ساتھ چمٹا ہوا ہے۔

۱۔ کھردرے فرش پر سونے کی کوشش کرتی ہوتی میری بلی
اپنے سوکھے ہڈیوں کے ہار جیسے خارش زدہ بدن کو جھٹک رہی ہے۔
چھتوں کی کھیریل پر کسی بڑھے شاعر کی روح
کسی لڑہ بر اندام بھوت کی سی دردناک آواز بلند کرتی ہوئی
بھٹک رہی ہے۔

۲۔ اکثر سڑک کے چراغ کی سرخ روشنی میں
جس کی نو اور چمپی کو ہوا طرح طرح اذیت دیتی اور مارتی ہے۔
کسی قدیم مضافاتی بستی میں جو کچھ آلودہ بھول بھلیاں کی مانند ہے۔
اور جہاں لوگ اس طرح ٹرتے اور پکتے ہیں جیسے برتنوں میں شراب ...

۳۔ پالش ادھڑائی آرام کرسیوں پر دروازہ بوڑھی رنڈیاں
زرد رو نقلی ابروؤں والی، دعوت دیتی ہوئیں اور
مہلک آنکھوں والی ...

غلیظ پھتوں کے زیر سایہ سلی چمکیلی ایک قطار
اور بڑے بڑے ٹکٹے ہوئے چراغ جو اپنی روشنیاں
مشہور شعرا کی سایہ آلود جبینوں پر منائع کرتے ہیں

وہ شعرا جو یہاں اپنا خون پسینہ ضائع کرنے چلے آتے ہیں

۴ - جب پست بھاری آسمان
طویل آتا ہٹوں کی شکار کرتی ہوئی زمین پر کسی دھکن کی طرح
جھکا پڑتا ہے اور جب افق کے پورے حلقے کو اپنی گرفت میں لے کر
وہ ہم پر راتوں سے بھی زیادہ غم انگیز ایک سیاہ دن
انٹیلنے لگتا ہے

جب زمین ایک دم اور چچی کال کو ٹھٹھی میں بدل جاتی ہے ...
۵ - اے اُن گنت حیوانوں کی طرح بھلبھلاتے ہوئے شہر

خوابوں سے بھرے ہوئے شہر
جس کا بھوت گزرنے والوں کو دن دہاڑے چمٹ جاتا ہے

۶ - قدیم دار الخلافوں کی پڑتیچ گلیوں میں
جہاں ہر چیز حتیٰ کہ گھناؤنا خوف بھی ہمسور کن بن جاتا ہے ...
۷ - باغات عامہ میں کچھ ایسی گلیاں ہیں جن میں فریب شکستہ بلند کوشیاں
بد نصیب موجد، سا قضا حمل نشان و شذکت، ٹوٹے ہوئے دل، اور
وہ سب طوفانی، طوفان زدہ لب و البستہ رو میں منڈلاتی پھرتی ہیں
جن میں آندھی کی آخری سانسیں اب بھی اُترتی چڑھتی نظر آتی ہیں اور
جو کابل خوش باش لوگوں کی توہین آمیز نگاہیوں سے دور یہاں آکر
پچھپ رہتی ہیں۔

۸ - اب وہ پرانا پیرس کہاں؟ (افسوس صد افسوس
کہ شہروں کی شکل انسانوں کے دلوں سے بھی زیادہ جلد
بدل جاتی ہے) اب یہاں تو صرف اپنی چشمِ قصور سے ہی جن کو وہ
گٹیاں اور موٹے موٹے نقوش سے منقش
کھمبوں اور لٹھوں کے ڈھیر گھاس پھوس پتھروں کے بھاری بھاری
بلاک جو کالی کے دورِ غم سے ہرے ہو رہے تھے اور دکانوں کی کھڑکیوں میں
سچی ہوئی طرح طرح کی چمکیلی آلم غلم چیزیں

دیکھ سکوں گا۔

۹ - اس طرح یہ اندھے

بے کراں تاریکی سے گزرتے جلتے ہیں، وہ تاریکی جو ابدی خاموشی کی بہن ہے۔ اسے شہر اس اثنا میں جب کہ تو، ہمارے گرد و غمزن ہے۔ ہنستا ہے، ٹھٹھے مارتا ہے اور نفرت انگیز ظلم کی حد تک لطف اندوزی پر کمر بستہ ہے۔ دیکھ میں بھی انھیں کی طرح گھسٹتا پھرتا ہوں، بلکہ ان سے بھی بے ہوش و بے خبر۔ میں کہتا ہوں،

یہ سب اندھے آسمان میں کیا ڈھونڈ رہے ہیں؟

ظاہر ہے کہ شہر کی یہ بوتلموں منظر کشی، جس میں غیر معمولی استعاراتی، طنزیہ اور جذباتی زور صرف ہوا ہے۔ ناصر کاظمی کے محدود کمپوز سے جس پر ایک سی اور مبہم لکیریں ہیں، بہت دور اور بہت آگے ہے۔ بودلیئر کا پیرس خود اسی کی طرح غلیظ، پیچیدہ، جگمگاتا ہوا، ناقابل فہم حد تک گہرا اور درد آمیز ہے۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ جس طرح پیرس کے بغیر بودلیئر کا تصور محال ہے اور جس طرح پیرس کے زمین آسمان، موسم اور منظر، سب بودلیئر کے شاعرانہ تجربہ کا جزو لاینفک ہیں، اس طرح سنان شہر میں آوارہ گرد کو قبول کیے بغیر ناصر کاظمی بھی ہاتھ نہیں آ سکتے دونوں ہی نے اپنے ذاتی کرب کے اظہار کے لیے شہر کو استعارہ کیا ہے۔ ناصر کاظمی کے یہاں اس استعارہ کی پشت پناہی خالی گھر اور خاص کر ایسے خالی گھر کی علامت کے ذریعے ہوئی ہے جس میں پہلے کوئی رہا کرتا یا آیا کرتا تھا۔ یہ خالی گھر گویا اس رات کے شہر کا استعارہ ہے جس میں ناصر کاظمی کی کوئی محبوب چیز گم ہو گئی تھی (کسے ڈھونڈو گے ان گلیوں میں ناصر، چلو اب گھر چلیں

دن جا رہا ہے)

استعارہ در استعارہ کا یہ منظم اظہار ناصر کاظمی کے محدود تجربہ کو غیر معمولی قوت بخش دیتا ہے اس کی وجہ سے اس کی دنیا کی تنگی میں قاری کا دم نہیں گھٹتا۔ رات کا سنان شہر یا شہر کی سنان رات اور وہ خالی گھر جو اپنے کمینوں کو ترستا اور ان کے لیے تڑپتا ہے ایک شدید ذاتی ایسے کارنگ اختیار کر لیتے ہیں۔ یہی ناصر کاظمی کا اہم ترین کارنامہ ہے :

میرا دیا جلانے کون میں ترا خالی کمرہ ہوں
تو جہاں چند روز ٹھہرا تھا یاد کرتا ہے تجھ کو آج وہ گھر
تیرے ساتھ گئی آج وہ روفی اب اس شہر میں کیا رکھلے ہے
بیچ رہے ہیں خالی کمرے شام سے کتنی تیز ہوا ہے
دروازے سر پھوڑے ہیں کون اس گھر کو پھوڑ گیا ہے
تو جہاں ایک بار آیا تھا ایک مدت سے ہے وہ گھر خاموش
اٹھ گئے کیسے پیارے پیارے لوگ ہو گئے کیسے کیسے گھر خاموش
جہاں تنہائیاں سر پھوڑ کے سو جاتی ہیں ان مکانوں میں عجب لوگ رہا کرتے تھے
اکیلے گھر سے پوچھتی ہے بے کسی ترا دیا جلانے والے کیا ہوئے

اس بات کی وضاحت شاید چنداں ضروری نہ ہو کہ اکیلا گھر سنان راستہ، رات، شہر، یہ سب بالآخر خود ناصر کاظمی کا استعارہ ہیں اور میرے مرکزی خیال کی پشت پناہی کرتے ہیں کہ ناصر کاظمی کے اسلوب کا اچھوتا پن دراصل یہ ہے کہ انھوں نے اپنی اور صرف اپنی بات کہی ہے۔ وہ خارج سے اتنے بے خبر نہیں ہیں جتنے بے نیاز ہیں۔ ان کی آواز میں وہ عمومی یا دوسرے الفاظ میں آفاقیت نہیں ہے جو عام طور پر اچھی عشقیہ شاعری کا خاصہ ہے۔ ان کی آپ بیتی کا جگ بیتی سے کوئی رشتہ نہیں۔ یہی اس کی بنیادی قوت ہے۔ یہ ناصر کاظمی کی اچھوتی بڑائی ہے کہ انھوں نے اپنی حدیں بخوبی پہچان لیں اور ان کو پار کرنے کی کوشش میں زیادہ وقت ضائع نہیں کیا۔ اجتماعی زندگی، رائے زنی، یا تفکر آتی انداز سخن انھوں نے بہت کم اختیار کیا اور جب بھی اختیار کیا، ناکام ہی رہے۔ مندرجہ اشعار کی نشریت اپنی دلیل آپ ہے :

کسی کا درد ہو دل بے قرار اپنا ہے ہوا کہیں کی ہو سینہ فگار اپنا ہے
ہر کوئی اپنے غم میں ہے مصروف کس کو درد آشنا کہے کوئی
کون اچھا ہے اس زمانے میں کیوں کسی کو بُرا کہے کوئی
پیارے دیں کی پیاری مٹی سونے پر ہے بھاری مٹی
پریشان چہرہ کی ہستی کو تنہا نہ سمجھو یہاں سنگ ریزہ بھی اپنی جگہ اک جہاں ہے
اگر مرگ نے میں سپاٹ جذباتیت والے شعر نمایاں ہیں (جذباتیت سے مراد یہ ہے

کہ جذبہ معمولی یا کم پیچیدہ ہو لیکن الفاظ اس کے لیے ایسے استعمال ہوں جو ضرورت سے زیادہ ہوں۔ گویا پتھر مارنے کے لیے پچاس من کا ہتھوڑا استعمال کیا جائے کلی مینتہ بروکس نے اس موضوع پر اچھی بحث کی ہے۔ کاش ہمارے نام نہاد نرم لہجہ اور جذبے کی تھر تھراہٹ سے بھرپور پولی شاعری کرنے والے شعرا نے اس بحث کا مطالعہ کیا ہوتا۔ ”دیوان“ میں پھیکے سیٹھے فلسفیانہ حکیمانہ تفکراتی بہرہ وپ دھارے ہوئے نثری بیانات دکھائی دیتے ہیں اور ”برگ نے“ کے یہ اشعار جذباتیت کی مثال ہیں:

آتشِ غم کے یل رواں میں نیندیں جل کر راکھ ہوئیں

پتھر بن کر دیکھ رہا ہوں آتی جاتی راتوں کو

کرم اسے مصرعِ آلام دوراں دلوں کی آگ بجھتی جا رہی ہے
سارا سارا دن گلیوں میں بھرتے ہیں بیکار راتوں راتوں اُٹھ کر روتے ہیں سب نگر کے لوگ
دوسرے شعر کے مقابلے میں میر اور بیدل کو رکھیے تو معلوم ہوگا کہ چھوٹی بھر کے باوجود ناصر کاظمی کا شعر کثرتِ الفاظ کا شکار ہے۔ مصرعِ آلام دوراں سے کرم کی فرمایش کرنا محض سستی جذباتیت ہے کیوں کہ جو کہنا تھا وہ تو دوسرے مصرع میں کہہ دیا ہے۔ اس کے علاوہ آگ بجھنے اور مصرع میں کوئی مناسبت نہیں ہے۔ مصرعے چراغ بجھ سکتا ہے لیکن آگ تو بھڑک اٹھتی ہے۔ بیدل اور میر نے اس لیے جنبشِ دامن کا مناسب حال پیکر رکھا ہے:

آتشِ دل شد بلند از کعبِ خاکِ سرم باز میخائے شوقِ جنبشِ دامنِ کیست

میر:

افسردگی سوختہ جاناں ہے فہر میر دامن کو ٹمک ہلا کہ دلوں کی کبھی ہے آگ
خیال اور الفاظ کی واضح بازگشت کے باوجود افسردگی سوختہ جاناں، جنبشِ دامن، کعبِ خاکِ سرم، آتشِ دل اور میخائے شوق جیسے علامتی اور استعاراتی الفاظ کے فقدان نے ناصر کاظمی کو محض سستی درِ انگیزی تک محدود کر دیا۔ ”دیوان“ کی بڑی خوبی اور ناصر کاظمی کا کمال یہ ہے کہ اس میں جذباتیت کا دور دورہ بہت کم ہے، (کیوں کہ ذاتی المنا کی کا شخص شدید ترین ہو گیا ہے) اور نام نہاد فلسفہ طرازی کی کوشش برائے نام ہی کی گئی ہے۔ جارج ہربرٹ کی طرح ناصر کاظمی نے بھی اکثر جنبشِ سرم و محدود علاقے کی کاشتِ اعلا ترین طریقوں سے کی ہے۔

”پہلی بارش کی جو غزلیں اور نیل کالج میگزین میں شامل ہیں ان میں بھی اجتماعی زندگی کے نفوش حسب معمول دھندلے ہیں۔ لیکن ایک نئے طور کی خفیف سی جھلک نظر آتی ہے۔ زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ناصر کاظمی کی دنیا میں بھو ابھی تک صرف ان سے آباد تھی اب ان کے محبوب کے خدو خال نمایاں ہونے لگے ہیں۔ یہ درست ہے کہ محبوب کو ابھی بھی ناصر کاظمی کی ہی آنکھوں سے دیکھا جا رہا ہے۔ لیکن جو شخصیت پچھلے سارے کلام میں بس کہیں کہیں اپنا طبعی اظہار کر سکتی تھی اب کچھ بے نقاب ہو چلی ہے:

دھوپ کے لال ہرے پتوں نے	تیرے بالوں کو جو مساتھا
تیرے غلے کی جیرانی سے	بہتا چشمہ ٹھہر گیا تھا
اک رخسار پر زلف گرمی تھی	اک رخسار پر چاند بھلا تھا
ٹھوڑی کے جلمک شیشے میں	ہونٹوں کا سایہ پڑتا تھا
چندر کرنا سی انگلی انگلی	ناخن ناخن ہیرا سا تھا
ایک پانٹو میں پھول سی جوتی	ایک پانٹو سارا ننگا تھا

روشنی کے سپیکر اس کثرت اور ندرت سے شاید ہی کبھی صورت تراشی کے لیے کام میں لائے گئے ہوں۔ ان غزلوں میں سپیکر علامت کے شانہ بشان چلتا نظر آتا ہے۔ مثلاً آخری غزل کے کچھ شعر ہیں:

پیاسی کونجوں کے جنگل میں	میں پانی پینے اُترا تھا
ہاتھ ابھی تک کانپ رہے ہیں	وہ پانی کتنا ٹھنڈا تھا
آنکھیں اب بھی جھانک رہی ہیں	وہ پانی کتنا گہرا تھا
گہری گہری تیز آنکھوں سے	وہ پانی مجھے دیکھ رہا تھا
کتنا چپ چپ کتنا گم صم	وہ پانی باتیں کرتا تھا

اس غزل کا منظر نامہ کسی غیر ستیارہ سے آنے والے اسٹروناٹ کی اچانک زمین تک رسائی سے شروع ہو کر انسان کے کشف ذات اور خواب کی طلسماتی فضا کو اپنے گہرے میں لے لیتا ہے۔ مرکزی علامت تو پانی ہے لیکن اپنے مخصوص طریقہ کار کے مطابق ناصر کاظمی کا ”میں“ جو جنگل میں (جہاں پرند پیاسے ہیں) پانی پینے اُترا ہے ٹھنڈے گہرے چپ چاپ لیکن لفظ پانی کو کئی جیتیں عطا کر دیتا ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس ”میں“ کے بغیر پانی شاید محض پانی رہ جاتا

ہے۔ تجربات، کشف، خوف، غیر مرئی شے میں مرئی زندگی، بے جان میں روح، چشمہ حیات (جس سے پانی چڑیاں احتراز کرتی ہیں کیوں کہ وہ ناابد زندہ رہنے کے خطرات و عواقب سے آشنا ہیں) کسی غیر انسانی ذہن کا انسانی اور دنیاوی حقائق سے تعارف، یہ سب اشارے جو پانی کے تسلسل نے خلق کیے ہیں، ”میں“ کی معنویت کے بغیر دھندلے یا اُدھولے رہ جاتے ہیں۔

ناصر کاظمی کی شاعری کا جو رجحان ماضی میں تھا اس کو دیکھتے ہوئے یہ کہنا مشکل تھا کہ وہ علامتی ذہن کی طرف بھی گام زن ہو سکیں گے۔ لیکن ہمیشہ کی طرح انہوں نے یہاں بھی اپنے شاعرانہ ارتعائیں ایک غیر متوقع منزل سر کر کے ہم سب کو متحیر کر دیا۔ ان غزلوں کو دیکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ ناصر کاظمی کی بے وقت موت اس سے کہیں بڑا حادثہ تھی جتنا کہ ہم لوگ سمجھتے تھے۔ انہوں نے ٹھیک ہی کہا تھا:

میری نوایش الگ میری دُعائیں الگ

میرے لیے آشیاں سب سے جدا چاہیے

محمد علوی: دوسرا ورق اور تیسری کتاب

کوئی شاعر کس حد تک منور کر سکتا ہے؟ مجرد نظریاتی نقطہ نظر سے تو کہہ سکتے ہیں کہ تخلیقی صلاحیت کی سرحد آسمان سے ملتی ہے۔ لیکن واقعی دنیا میں صورت حال افسوس ناک بلکہ المیاتی نظر آتی ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کوئی شاعر بڑی دھوم دھام سے ادبی منظر پر نمودار ہوتا ہے۔ لیکن دو ہی چار برس میں اس کی شدت اظہار کم ہونے لگتی ہے، پھر ہوتے ہوتے یا تو وہ بالکل خاموش ہو جاتا ہے یا پھر اس درجہ انحطاط کا شکار ہو جاتا ہے کہ لوگ اس کا پچھلا کہا ہوا بھی بھولنے لگتے ہیں۔ اکثر کہا جاتا ہے کہ فلاں صاحب اپنے کو دہرا رہے ہیں، اب وہ ختم ہو گئے۔ حالانکہ اگر کوئی شاعر اپنے کو دہرا رہا ہے تو یہ اس کی موت نہیں بلکہ زندگی کی دلیل ہے، کیوں کہ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس کی تخلیقی صلاحیت و صندلی نہیں پرٹی۔ افسوس کا مقام تو وہ ہوتا ہے جب شاعر کے کلام میں انحطاط نمایاں ہونے لگے۔ جو شاعر اپنے آپ کو دہراتا ہے اس کے بالے میں یہ تو کہا جاسکتا ہے کہ اس کی قوت ختم ہو گئی یا بالکل گھٹ گئی، لیکن وہ کم سے کم زندہ تو ہے زیادہ تر تخلیقی صلاحیتیں ایسی ہوتی ہیں کہ قوت اظہار کی پہلی سرخی قائم رہتی ہے، نہ زوال ہوتا ہے نہ ترقی ہوتی ہے۔ بعض بعض لوگ ایسے ہوتے ہیں جو ایک دو چار برس تک ترقی کرتے ہیں پھر ٹھہر جاتے ہیں۔ یعنی ان کے ارتقا میں وہ منزل آ جاتی ہے جے plateau کہا جاتا ہے۔ لیکن پلیٹو کے تصور میں جمود کا شاٹبہ نہیں بلکہ عمودی ارتقا کے بجائے افقی ارتقا کی کیفیت ہوتی ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ شاعر اسلوب کے لحاظ سے نہیں بلکہ تجربے کی وسعت اور سہم گیری اور اس پختگی یا معتبریت credibility کے لحاظ سے ترقی کرتا ہے جو زندہ تخلیقی صلاحیت میں عمر کے گزرنے کے ساتھ ساتھ آتی رہتی ہے۔ زیادہ تر بڑے شاعروں کا یہی حال رہا ہے۔ بعض

شاعروں کا ارتقا عمودی ہوتا ہے اور مسلسل ہوتا رہتا ہے۔ بہت کم شاعر ایسے ہیں جن کا ارتقا عمودی اور افقی دونوں سمتوں میں ہو۔ ظاہر ہے کہ شاعرانہ صلاحیت کے نمو کی بہترین مثال ہی نمونہ ہے جو فطرت کے دوسرے نامیاتی مظاہر کی طرح عمودی اور افقی دونوں ہوتا ہے یہ بھی ظاہر ہے کہ یہ مرتبہ دو چار سو برس میں شاید ایک بار کسی کو نصیب ہو تو ہو۔ ورنہ پہلے عمودی اور پھر افقی ارتقا کو ہی عام طور پر تخلیقی صلاحیت کی بہترین پہچان کہا جاسکتا ہے۔

گزشتہ بیس بائیس برس میں اردو شاعری کا منظر نامہ طرح طرح کی کسنسی اور اس توقعاتی فضا سے بھر پور رہا ہے جو تخلیقی امکانات والے بہت سارے فن کاروں کے بیک وقت نمودار ہو جانے کی وجہ سے پیدا ہو جاتی ہے۔ تخلیقی قوتوں کے روشن ہونے اور نمو کرنے کا جو عمومی نقشہ میں نے اوپر پیش کیا ہے اس کی پوری مثال ہماری نئی شاعری کے منظر نامے میں ملتی ہے۔ شروع کی ہماہمی میں بہت سی آوازیں سنائی دیں، بہت سی راہیں دکھائی دیا لیکن بہت کم لوگ ایسے تھے جن کی معتبریت میں اضافہ ہوا۔ ایسوں میں محمد علوی کا نام بہت نمایاں ہے۔ میرے اس جملے کا، کہ بہت کم لوگوں کی معتبریت میں اضافہ ہوا، یہ مطلب نہیں کہ زیادہ تر جدید شاعری کمزور یا جھوٹی ثابت ہوئی۔ یہ تو تخلیقی منظر کا عام خاتمہ ہے کہ اس کے بہت سے رنگوں میں دو ہی چار رنگ نمودار رہتے ہیں۔ یہ ہمیشہ ہوتا آیا ہے۔ کسی تخلیقی منظر کی بحیثیت منظر یہ خوبی نہیں ہوتی کہ اس میں چند ہی لوگ حاوی ہوں اور حاوی رہیں اس کی خوبی یہ ہوتی ہے کہ اس میں ایک طرح کا تخلیقی ابلال اور انتشار ہوتا ہے۔ ہماری ادبی تاریخ میں ایسے دور بہت کم آئے ہیں جن میں تخلیقی ابلال اور انتشار کی وہ کیفیت تھی جو نئی شاعری کے وجود میں آنے کی وجہ سے پیدا ہوئی بلکہ نئی شاعری نے جو پانچ ساتھی پھیلا دوائے شاعر پیدا کیے تو اسی وجہ سے کہ تخلیقی آتش فشاں کا دائرہ کار عام سے زیادہ وسیع اور گہرا رہا تھا تصور کیجیے کہ ۱۹۰۰ کے لگ بھگ جب اقبال نے شاعری شروع کی اس وقت ہمارے ادبی منظر کا نقشہ کیا تھا؟ روایتی شاعری (جس کے نامور نمائندے داغ اور امیر تھے) اپنی قوتیں کھو چکی تھی۔ غالب اور انیس کے سارے میاں جوان ہونے والوں کے لیے عافیت کی راہ ہی تھی کہ ان کے کوہ پیکر دباو سے دور رہا جائے۔ حالی اور آزاد نے نئی شاعری کے جویج بوتے تھے ان کے لیے زمین تیار نہ تھی۔ حالی کے نظریاتی حملوں نے روایتی طرزِ اظہار کے قلعہ میں جگہ جگہ شکاف ڈال دیے تھے لیکن نئے نئے کھنڈے والوں کا جیمہ غیر جو ۱۹۵۰ سے ۱۹۶۰ کے درمیان

ہمارے سامنے آیا اس کے بغیر کی جگہ ایک طرح کی بے یقینی تھی کہ اب کیا کیا جائے۔ ایسے میں اقبال کو دھڑے اور ہزاروں لکھنے والوں کو راہ مل گئی۔ اقبال کسی تخلیقی explosion کی پیداوار نہیں تھے بلکہ انھوں نے خود ایک تخلیقی explosion پیدا کیا۔ نئی شاعری اقبال کو تو نہ پیدا کر سکی۔ لیکن تخلیقی قوت کو آزادی اور روانی کے جس زبردست دھارے کا افتتاح اس کے ذریعے ہوا وہ ہماری شاعری میں تقریباً فقید المثال ہے۔

نئی شاعری کی امتیازی صفت یہ ہے کہ وہ انسانی صورت حال کے بارے میں مسلسل سوالات اٹھاتی رہتی ہے۔ فرانسیسی علامت پرستوں کا یہ نظریہ کہ شاعری ایک طرح کی ساحرانہ قوت ہوتی ہے جس کے ذریعے شاعر کا درجہ انسان سے بڑھ کر خلاق یا خدا کے برابر ہو جاتا ہے، بیسویں صدی کی سہیادانہ بات کے سامنے ناکام ہوا تو شاعروں کے لیے کوئی چارہ نہ رہا کہ وہ بتانے کے بجائے پوچھنے پر اکتفا کریں۔ بودلیئر کے بارے میں سارتر (جسے بودلیئر کے نظریات سے کوئی خاص دل بستگی نہیں) یوں لکھتا ہے :

بودلیئر خود تسلیم کرتا تھا کہ صرف تین طرح کے لوگ قابل احترام ہیں : پادری ، جنگ جو اور شاعر ، یعنی علم ، ہلاکت اور تخلیق۔ ہم دیکھ سکتے ہیں کہ اس بیان میں تخریب اور تخلیق کی حیثیت ایک جوڑے کی سی ہے۔ دونوں صورتوں میں مطلق واقعات عمل میں آتے ہیں۔ دونوں صورتوں میں انسان کے ذریعے کا ناسا میں ایک شدید اور واضح تبدیلی پیدا ہوتی ہے۔ ... بودلیئر انسان کی تعریف اس کی قوت تخلیق ، نہ کہ قوت عمل کے ذریعے کرتا تھا۔ ... بودلیئر کی نظر میں تخلیق خالص آزادی ہے اس کے قبل کچھ نہیں ، اس کا آغاز کار اپنے اصول کو خود خلق کرنے سے ہوتا ہے۔

بودلیئر کے یہ خیالات شاعری کو مطلق علم اور اس طرح شاعر کو مطلق عظمت عطا کرنے کی کوشش کی آخری کوشش تھی۔ جدید مادہ پرست تہذیب نے ان کوششوں کو کس طرح چکنا چور کر دیا اس کا اظہار نطشہ کے اس دعوے میں ہوتا ہے کہ ”سچائی نے آج تک کبھی مطلق کے بازوؤں کا سہارا نہیں لیا“ اور یہ کہ ”ہر وہ چیز جس کو تخیل میں لایا جاسکتا ہے اس کا سچ ہونا لازمی ہے“۔ نطشہ کا یہ قول بھی قابل لحاظ ہے کہ ”اعتراض ، گریز ، پُرسترت عدم اعتبار اور طنز کی محبت“ یہ سچ کی علامتیں ہیں۔ ان کے علاوہ جو کچھ ہے مرعیانہ ہے۔“

دور جدید نے علامت پرستوں کی اس سعی کو، کہ شاعر کو مطلق علم کا خالق سمجھا جائے ناکام تو کر دیا۔ لیکن معاصر دنیا کے احساس، اس کے تلاطم اور تباہی کے ذریعہ انسانی روح میں پیدا ہونے والے تنگ و تنگ و تنگ شعور، علامت پرست شعرا نے جس کا اظہار شدت سے کیا، وہ باقی رہا۔
 بودلیئر کہتا تھا کہ وہ شخص جو زندگی کے شرائط کو قبول کرنے سے انکار کرتا ہے، اپنی روح فروخت کرتا ہے۔ چنانچہ تمام دنیا کی نئی شاعری میں معاصر ماحول کا احساس شدید سے شدید تر ہوتا گیا ہے، فرق صرف یہ ہے کہ یہ شاعری ان سوالات کے جنگل میں سرگرداں ہے جو معاصر ماحول سے پیدا ہوتے ہیں، وہ جوابوں کی تلاش میں فلسفہ کی بجائے خوابوں کا سہارا لیتی ہے۔ اردنگ ہاؤ *Irving Howe* کہتا ہے کہ اگر ماضی جوابات میں مہمک تھا تو حال خود کو سوالات تک محدود کرتا ہے۔ حتیٰ کہ کامیو، جس نے دیکارت کے مشہور قول ”میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں“ کو یوں بدل دیا تھا کہ ”میں بغاوت کرتا ہوں اس لیے میں ہوں“ بالآخر بغاوت (جو عمل کی علامت ہے) کے خارجی اور جارحانہ عملی پہلو کو ترک کر کے اس کے داخلی پہلو تک آگیا کہ ”جدید ہوش مندی کو جو چیز کلاسیکی ہوش مندی سے ممتاز کرتی ہے وہ یہ ہے کہ کلاسیکی ہوش مندی اخلاقی مسائل پر پھلتی پھولتی ہے اور جدید ہوش مندی مابعد الطبیعیاتی مسائل پر پھلتی پھولتی ہے، یعنی اصل عمل تو روح کے اندر برپا ہوتا ہے۔ انسان بغاوت کیوں کرتا ہے؟ اس لیے کہ وہ محسوس کرتا ہے کہ ماحول سازگار نہیں ہے یعنی محسوس کرنا بنیادی عمل ہے، خارجی عمل بنیادی حیثیت نہیں رکھتا۔ سارتر کی کاہنہ سے ناراضگی اسی بات پر مبنی، لیکن حقیقت کا دباؤ فلسفے کے دباؤ سے زیادہ ہوتا ہے۔ اسی لیے نئے شاعر نے کامیو کے استدلال وجود کو یوں بدل دیا: ”میں محسوس کرتا ہوں اس لیے میں ہوں“ میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں۔

میں بغاوت کرتا ہوں اس لیے میں ہوں۔

میں محسوس کرتا ہوں اس لیے میں ہوں۔

ان تین جملوں میں اس تخلیقی شعور کی پوری تاریخ بند ہے جو پچھلے تین سو برسوں سے انسانی روح میں طوفان اٹھاتا رہا ہے اور نئی شاعری اس طوفان کے ساتھ اس شعور کی بھی وارث ہے۔ جو لوگ شاعر کو ایک کاریگر سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے اور جو شاعری کو ضروریات زندگی پوری کرنے کا ایک ذریعہ سمجھتے ہیں (صحیح معنوں میں تخلیق کار صرف دو ہیں، شاعر اور مزدور جسے مزدور (جغفری) ان کی ناراضگی حتیٰ بجانب ہے، کیونکہ وہ زندگی کے خارجی مظاہر کو اس کے داخلی مظاہر پر ترجیح دیتے

ہیں۔ لوکاج ہمارے ادبی نہ نماؤں کی طرح بھونڈا نہیں ہے اس لیے وہ انہیں خیالات کو فلسفیانہ رنگ میں بیان کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ وہ ادب جو عمل کے خارجی مظاہر کو اہمیت دیتا ہے ”حرکی اور ترقیاتی“ (لفظ ترقیاتی لائق توجہ ہے) تصور جہاں World view کا حامل ہے اور وہ ادب جو ایسا نہیں ہے، اس کا تصور جہاں ”جمودی اور سنسنی خیز احساساتی“ static and sensational ہے۔ ممکن ہے سنسنی خیز اور احساساتی کا خیال اے وکٹر ہیوگو کے خط سے ملا ہو جو اس نے بودلیئر کا مجموعہ پڑھ کر اس کو لکھا تھا کہ تم نے شعر کے سماں پر ایک نئی تھر تھری اور سنسنی frisson پیدا کر دی ہے۔ بہر حال، ہیوگو اور لوکاج ہم زبان ہونے کے باوجود ہم خیال نہیں ہیں کیوں کہ ہیوگو کی مراد یہ تھی کہ بودلیئر کے جرأت مندانہ طرز فکر اظہار نے معاصر شاعری کو جھنجھوڑ ڈالا تھا۔ لوکاج چوں کہ بنیادی طور پر عقلیت پرست ہے اس لیے وہ احساس اور سنسنی میں کوئی خاص فرق کرنے پر قادر نہیں ہے۔ وہ کانکا اور رابرٹ مسل کی مثال دے کر کہتا ہے کہ جدید فن کار نے خارجی حقیقتوں کو پتلا attenuate کر دیا ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس کی شخصیت کبھری ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ جدید فن کار کی اس تمنا کو، کہ دنیا پھر پہلے کی طرح سادہ اور محسوس ہو جائے، وہ Primitivism کہہ کر جرمن شاعر گٹ فریڈین (جس نے الیٹ کو متاثر کیا تھا) کی نظم نقل کرتا ہے:

اے کاش کہ ہم لوگ اپنے ادائلی اجداد ہوتے
گرم، حابس دلدلوں میں چپکتے، بس لے ماوے کے چھوٹے چھوٹے لونڈے
جن کے عرق سے زندگی، موت، حمل کا ٹھہرنا، سرگرم
ٹکڑے ٹکڑے ہونابے آواز برآمد ہوتا۔

لیکن یہ Primitivism نہیں ہے، یہ مادہ پرست زندگی کے نفع نقصان کے معیار پر تلنے والے مقاصد اور اعمال کے خلاف احتجاج ہے، انسانی زندگی سے محسوسیت اور غلوس اور نئے پن کے اٹھ جانے کا ماتم ہے۔ بورس نے آٹھویں صدی کے مراششی عرب شاعر ابوالقاسم حضری کی ایک نظم اپنے دیوان میں شامل کی ہے جس میں وہ کہتا ہے کہ میرے اشعار موتیوں میں تلے ہیں، لیکن کاش کہ میں پیدا نہ ہوا ہوتا۔ محمد علوی کی نظم ”اب جدھر بھی جلتے ہیں“ یوں ختم ہوتی ہے:

گائے بھینس کا ریوڑ
اب ادھر نہیں آتا

اونٹ ٹیرھا میٹر حاسا
اب نظر نہیں آتا
اب نہ گھوڑے ہاتھی ہیں
اور نہ وہ براتی ہیں
اب گلی میں کتوں کا
بھونکنا نہیں ہوتا
رات چھت پر سوتے ہیں
بھوت دیکھ کر کوئی
چونکنا نہیں ہوتا

اب جدھر بھی جاتے ہیں
آدمی کو پاتے ہیں

لوکا ج کے پیروائے آدم بیزاری کہ کر بچھا چھڑالیں گے۔ لیکن یہ آدم بیزاری نہیں ہے، بلکہ زندگی سے معصومیت اور سچائی ختم ہو جانے کا نوحہ ہے، وہ معصومیت جو ہر نئی چیز کو دلچسپ جانتی ہے اور ہر چیز کو پرست تیر کی نگاہ سے دیکھتی ہے۔ محض بچپن کی معصومیت کے ڈھل جانے کا نوحہ نہیں ہے، بلکہ تمام بنی نوع انسان کی معصومیت مسخ ہو جانے کا ماتم ہے۔ اپنی Immortality Ode میں ورد زور تھ انسانوں میں اس معصومیت اور خدائی تقدس کی کمی کا رنج کرتا ہے جو بچپن میں ان کا حصہ ہوتی ہے اور مکروہاتِ زمانہ انہیں اس سے جدا کر دیتے ہیں۔ وہ یہ تصفین کرتا ہے کہ فطرت کے حسن کی طرف راغب ہو جاؤ تا کہ دوبارہ اس کیفیت بے گناہ تک پہنچ سکو جو بچوں کا حصہ ہوتی ہے۔ محمد علوی کی نظم کا ڈھانچا اتنا پیچیدہ نہیں لیکن ان کی نظم میں بیان کردہ تجربہ اس سے زیادہ پیچیدہ ہے۔ کیوں کہ معصومیت اور خدائی تقدس سے محرومی جو محمد علوی کی نظم میں ہے اس کا اظہار کرنے کے لیے بچوں کے روزمرہ کے تجربے استعمال کیے گئے ہیں لیکن مجبوری اثر صرف ایک نپتے یا محمد علوی یا صرن قاری کی معصومیت کا زوال نہیں بلکہ ہم سب کی معصومیت اور پھر تمام ابنِ آدم کی معصومیت کے زوال کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔

ایسی ہی نظمیں محمد علوی کے فن میں ارتقا کی طرف اشارہ کرتی ہیں، یعنی ممکن ہے ان کا عمودی ارتقا اب رُک گیا ہو لیکن اس کی جگہ افقی ارتقا نے لے لی ہے۔ یہ نظم جو بظاہر محمد علوی کے اس مانوس اسلوب میں معلوم ہوتی ہے جس کے بارے میں محمود ایاز نے کہا تھا کہ محمد علوی بچوں کی طرح شاعری کرتے ہیں، بہ باطن پیچیدہ اور کئی حیثیتوں کی مالک ہے۔ ان چیزوں کا انتخاب قابل غور ہے جن کا نہ ہونا معصومیت اور تجرُّد انگیز مسرت کے زوال کی علامت ٹھہرایا گیا ہے۔ درِ ذور تھ مرغزار، کچھ اور چشے کا ذکر کر کے کہتا ہے کہ زمین اور اس کا ہر ہر معمولہ منظر بچپن میں ایک الہی روشنی میں ترا در کسی خواب کے خدِ حشم اور اس کی تازگی سے بھرپور معلوم ہوتا تھا۔ اخلاقی مقصد کو واضح کرنے کی بے خبری نے اسے فرصت نہ دی کہ وہ مخصوص یا منفرد چیزوں، منظروں یا تجربات کے نام گنائے۔ اس کے برخلاف محمد علوی کی آنکھ ہر جگہ رکتی ہے اور ہر صورتِ حال کا جو ہر نکال لاتی ہے۔ بھانت بھانت کے بندر جو بچوں کے ہاتھ سے ردی چھین لے جاتے تھے اور اب غائب ہیں، اس بات کی بھی علامت ہیں کہ شہری زندگی کے دباو نے لوگوں کو فطر کی آزادی اور اس کے ارتعاش انگیز دل چپ اور تھراتے ہوئے خطروں سے دور کر دیا ہے۔ نظم بندروں سے شروع ہوتی ہے اور فوراً ہی مداریوں کا ذکر ہوتا ہے۔ بندر دل اور بھاؤں، سانپوں اور طرح طرح کے جانوروں کا شہر میں تماشا کرتے ہیں اور اس طرح فطرت کے حیران کن ماحول سے ہمیں ہم آہنگ کرتے ہیں۔ وہ جادو، شعبد بازی اور ہاتھ کی صفائی دکھا کر ہمارے ذہنوں کو تجرُّد کے لیے آمادہ رکھتے ہیں۔ لیکن اب وہ تو محض بھکاری ہو گئے ہیں یا شاید وہ اب بھی موجود ہیں لیکن عاقل و بالغ، دانا و بینا شخص کو ان کا کھیل اب محض بھیک مانگنے کا بہانہ معلوم ہوتا ہے۔ ساری نظم میں انسان اور جانور (جو تہذیب اور فطرت کے نمائندے ہیں) نئے نئے روپ میں سامنے آتے ہیں، یعنی ایسے روپ میں جو کسی وقت نیا تھا لیکن اب وہ یا تو پُرانا اور غیر دل چپ معلوم ہوتا ہے یا پھر باقی ہی نہیں رہ گیا۔

اس طرح محمد علوی کی بظاہر یک رنگ اور غیر پیچیدہ نظموں میں ایک دھوکا دینے والی کیفیت ہے۔ ان کی مثال خوابوں کی سی ہے کہ جب تک ہم خواب دیکھتے رہتے ہیں ہر چیز بالکل فطری اور مناسب معلوم ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ ڈراؤنے خواب میں بھی ہمیں یہ خیال نہیں آتا کہ جو کچھ ہو رہا ہے وہ غیر فطری اور واقعت سے عاری ہے۔ لیکن جب آنکھ کھل جاتی ہے اور خواب ہمیں یاد آتا ہے تو یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ہم تو بڑی عجیب عجیب باتیں دیکھ رہے تھے۔ دو چار نظموں

کو چھوڑ کر محمدِ علوی کی نظموں میں کوئی خواب ناک فضا بھی نہیں ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو کوئی خاص بات نہ ہتی۔ کیوں کہ خواب کا ذکر یا بیسان کیے بغیر وہ کیفیت پیدا کرنا جو خواب میں ہوتی ہے، ایک تخلیقی کارنامہ ہے۔ محمدِ علوی کو ممکن ہے غیر شعوری طور پر خواب کی اس خصلت کا احساس ہو کہ بعد میں اس کا اثر اور معنویت اصل دورانِ خواب سے زیادہ پیچیدہ ہوتی ہے کیونکہ اس کے یہاں خواب کا ذکر اکثر ہوا ہے۔ خود یہی نظم (آبِ جدھر بھی جاتے ہیں) خواب کے ذکر پر ختم ہوتی ہے:

رات چھت پہ سوتے ہیں
بھوت دیکھ کر کوئی
چونکنا نہیں ہوتا
بعض مثالیں اور دیکھیے:

دن میں کس کو دیکھا تھا
چاند رات بھر چمکے

چھپا کر آنکھوں میں رکھ پاؤ گے
کوئی خواب نیند میں چڑا جائے گا

تھوڑی شاخوں پر پھول کھلے گلابوں کے
دیکھے ہم نے رات کرشمے خوابوں کے

دن کا سورج تو مری آنکھیں ہی اندھی کر گیا
کچھ نہیں تو رات نے اک خواب دکھلایا تو تھا

رات پڑے تو
آنکھیں دونوں
خواب وہی دکھلائیں

اب کے ڈوب ہی جائیں

آگے کیا ہوگا ہمیں معلوم ہے
دیکھتے ہیں خواب پھر دیکھا ہوا

ڈرا کیلا، فرینکسٹن اور ودلٹ میں نامی نظمیں براہ راست خواب سے متعلق ہیں لیکن یہ ڈراؤنے خواب ہیں جن میں ایک طرح کی نفرت بھی شامل ہے۔ عام طور پر علوی کے یہاں خواب دیکھنے کا عمل کسی روحانی یا فلسفیانہ مقصد کو چھپانے یا اس کی علامت بنانے کا وسیلہ نہیں، بلکہ ایک خالص اور مثبت عمل ہوتا ہے، یعنی وہ خواب دیکھتے ہیں اور بس۔ اسی لیے میں ان کی نظموں کی سطحی سادگی کو ان کے تخلیقی عمل سے براہ راست متعلق کرتا ہوں کہ خوابوں سے ان کا شغف خالص فن کا راند اور تخلیقی ہے۔ خواب، محض خواب ہیں۔

وہ ڈراؤنے ہوں یا دل کش، روحانی ہوں یا جنسی یا محض روزمرہ کے خواب، ان کی قوت یہ ہے کہ جب ہم بیدار ہوتے ہیں تو ان کی معنویتیں (اگر ان میں کوئی معنویتیں ہیں) ہم پر واضح ہوتی ہیں۔ بعض لوگ علوی کی سطحی سادگی کی تعریف اس لیے کرتے ہیں کہ ان کو اس پہلے منتفع کا دھوکا ہوتا ہے، یا وہ یہ گمان کرتے ہیں کہ فارسیت اور پیچیدہ استعارہ دیکر سے جگمگاتی ہوئی شاعری غیر فطری ہوتی ہے اور اس کے مقابلے میں علوی کی شاعری ”فطری“ ہے۔ یہ اُس قسم کا دھوکا ہے جو حالی اور ان کے متبعین کو ”نیچرل“ شاعری کے بارے میں ہوا تھا۔ یہ تمام شاعری کا خاصہ ہے کہ وہ نہیں کو اکب کچھ، نظر آتے ہیں کچھ، کا نقشہ پیش کرتی ہے۔ فارسی سے متاثر اسلوب بھی اسی وقت روا ہے جب اس کے نیچے کچھ ہو، اور سادہ اسلوب بھی اس وقت غیر سادہ ہے جب اس کے نیچے کچھ ہو بلکہ علوی کی ایک کمزوری ہے کہ بعض اوقات ان کی سادگی محض اکہرا پن ہوتی ہے۔ علوی میں سبق آموزی کا رجحان شروع سے رہا ہے۔ اس رجحان کا بتدریج کم ہونا ان کے منزل بہ منزل آگے بڑھنے کی دلیل ہے۔ لیکن ابھی وہ اس رجحان سے پوری طرح نجات نہیں حاصل کر پائے ہیں۔ چنانچہ نظم اور غزل دونوں میں انھوں نے بعض اوقات یہ فرض کر لیا ہے کہ سادہ یا برجستہ انداز میں بات کہ دی جائے تو چاہے اس کی تہ میں کچھ ہو یا نہ ہو، کام چل جائے گا۔ صبح، دوپہر، شام، رات والی بعض نظمیں اس کمزوری کا نمونہ ہیں۔ مثلاً

شام کی نظم

مجھے کوئی

جوان عورت

بیمار شوہر کے

سر ہانے بیٹھی

اندر ہی اندر

دور ہی دور

ظاہر ہے کہ یہ محض نثر ہے۔ کسی صورتِ حال کے بیان کرنے کے لیے نثر عام طور پر کافی ہوتی ہے اس لیے جب شاعر کو کچھ بیان کرنا پڑتا ہے تو وہ بہت محتاط ہونے کے باوجود اکثر نثر سے قریب ہو جانے سے بچ نہیں سکتا۔ تشبیہ اگرچہ تخلیقی زبان کا ایک جوہر ہے لیکن تشبیہ کی خوبی (جیسا کہ میں نے کہیں اور واضح کیا ہے) یہ ہے کہ جن دو چیزوں میں مماثلت ڈھونڈی جا رہی ہو ان کا تعلق بہت سامنے کا نہ ہو۔ ”دودھ کی طرح سفید“ کہنے میں کوئی مزا نہیں لیکن ”اتنا سفید“ کہنا سمجھے ایک قطرہ روشنائی سے اس کا قتل ہو سکتا ہے * کہنے میں مزا ہے، یعنی ایسے Yeats کہتا ہے:

So arrogantly pure, that a child might think

It can be murdered with a spot of ink.

محمد علوی کی جوان عورت اور شام میں وہی رشتہ ہے جو شہزادہ ردمان کے پیلے ماہتاب اور مفلس کی جراتی میں ہے۔ ایسے موقع پر لامحالہ لٹ کا کلوروفارم زدہ ملبین یا آتا ہے۔ محمد علوی کو لٹ سے ٹکرانا زیادتی تھی لیکن اصولی بات اپنی جگہ پر ثابت ہے کہ تشبیہ اگر سامنے سے لائی جائے تو فضول ہو جاتی ہے۔ نئی شاعری میں تشبیہوں کا جلال اور جمال دیکھنا ہو تو سلویا پلاٹھ Sylvia Plath کا کلام پڑھیے۔ لٹ نے تشبیہ کی سادگی سے ہی بھاگنے کے لیے معروضی حوالے کا سہارا ڈھونڈا تھا۔

اس کے برخلاف اسی سلسلے کی ان نظموں میں جن میں محمد علوی نے تشبیہ کو پیکر کے عیس میں چھپا دیا ہے، بات بالکل مختلف ہو جاتی ہے۔ یہ سمجھنا کہ محض سادہ بیانیہ شاعری اور منظر نگاری کر کے ہم اساتذہ کے برابر ہو سکتے ہیں یا اردو شاعری میں چینی شاعری کا مزالے سکتے

ہیں، بہت بڑی بھول ہے۔ شاعری میں سادگی اکثر سادہ لوحی نہیں تو سادہ مزاجی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ مثلاً اوپر اوپر سادگی کے باوجود اس نظم کو سادہ کہنا اور اس کے حوالے سے بظاہر چمپیدہ یا فارسیت آمیز شاعری کو مطعون کرنا تنقیدی نظر کو عینک کی ضرورت ہونے کا ثبوت دینا ہے۔

صبح

کسی اُوپنجی چھت سے

کوئی کالی بلی

زمین پر گری

دبا تے ہوتے

مُسنہ میں

اجلا کبوتر

یہ ایک غیر معمولی نظم ہے کیوں کہ بیانیہ پر سپیکر اور استعارہ اس طرح حاوی ہیں کہ بیانیہ کی اہمیت تقریباً زائل ہو گئی ہے۔ اگر ”شام“ والی نظم محض ایک معمولی شام پر معمولی نظم تھی تو یہ نظم ایک غیر معمولی نظم ہے کیوں کہ اس کا عنوان صرف ایک بہانہ ہے ان معنویتوں کا جو اس کے دروازے سے نظم میں داخل ہوتی ہیں۔ کالی بلی اور اجلا کبوتر کو سطحی طور پر رات اور دن کا حوالہ فرض کر لیجیے تو نظم ایک خوشگوار لیکن تھوڑی سی puzzling تصویر کے علاوہ کچھ نہیں لیکن کالی بلی اور اجلا کبوتر اصلی بھی ہو سکتے ہیں۔ صبح ہوتے ہی بلی نے شکار کی تلاش شروع کر دی ہے اور صبح ہوتے ہی زندگی کا پنجرہ مجبور انسانوں کی گردن دبوچنے لگا ہے۔ دونوں اشارے موجود ہیں۔ بلی کتنی ہی بلندی سے کیوں نہ گرے لیکن وہ ہمیشہ محفوظ گرتی ہے۔ کبوتر اگر زمین پر گرنا ہے تو اس لیے کہ اس کی قوت پرواز ختم یا مجروح ہو گئی ہے۔ بلی کا اُوپنجی چھت سے گرنا اس کی زندگی کی دلیل ہے اور کبوتر کا نیچے آنا اس کی موت۔ بلی کے مُسنہ میں دبا ہوا کبوتر خود شاعر بھی ہو سکتا ہے جو رات کو توفعال اور پُر جوش رہتا ہے، لیکن صبح کے وقت اس کی قوت ختم ہو جاتی ہے۔ علوی ہی کا شعر ہے:

رات ملی، تنہائی ملی اور جام ہلا
گھر سے نکلے تو کیا کیا آرام ہلا

اور یہ شعر بھی علوی کا ہے :

رات پڑے گھر جانا ہے
صبح نکلے مر جانا ہے

علوی ان چند شعرا میں ہیں جن کے کلام کی تنقید کسی ایک نظم یا دو چار نظموں، غزلوں کے حوالے سے نہیں ہو سکتی۔ ان کا سارا کلام آپس میں اسی طرح مربوط ہے جس طرح کسی شہر کی شاہراہیں اور گلیاں ایک دوسری سے پیوستہ ہوتی ہیں۔ ان کے کلام میں تنوع بھی اسی طرح کا ہے جیسا کسی بڑے شہر میں ہوتا ہے لیکن محض تنوع بھی ایک طرح کی بے رنگی کی دلیل ہو سکتا ہے۔ اس معنی میں کہ جس کا اپنا کوئی رنگ نہیں وہ ہر رنگ میں شعر کہ لیتا ہے۔ تنوع کی صفت یہ ہے کہ اس کی کثرت میں بھی وحدت جلوہ گر رہتی ہے۔ گینس برو (Gainsborough) نے جو شوارینالدس کی بنائی ہوئی ایک تصویر دیکھ کر بے ساختہ کہا: ”لعنت ہو، یہ شخص کسی قدر متنوع ہے“ گینس برو کی بھی مراد یہی تھی کہ اگرچہ ہر تصویر پر رینالدس کی شخصیت کی مہر تھی لیکن ہر تصویر میں کیفیت، پیش کش کا انداز تصویر کے موضوع (یعنی جس شخص کی تصویر تھی) کے چہرے کا تاثر، اس کا ماحول، سب مختلف تھے۔ محمد علوی کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ بھی سنجیدہ، غیر سنجیدہ، طنزیہ، افسردہ، خوش طبع، نکتہ چیں، خشمگین، گزشتہ یادوں میں گم، آئندہ کی توقع میں سرشار، دن رات کی زندگی میں مصروف، دنیا سے الگ تھلگ، ہر طرح کی کیفیت کا اظہار کرتے ہیں لیکن ہر جگہ ان کی شخصیت مرکزی اہمیت رکھتی ہے۔ ان کی سنجیدگی یا طرافت کسی اور ہم عصر کی سنجیدگی یا طرافت سے مماثل نہیں۔ انسانی مزاج کے جتنے مختلف پہلوؤں کا اظہار محمد علوی کی شاعری میں ہوا ہے، اس کی مثال شاید کسی کے یہاں نہ ملے۔

لیکن یہ تنوع ایک اور وصف سے متصف ہے۔ ممکن ہے کسی شاعر کی شخصیت کے خود اتنے پہلو نہ ہوں لیکن وہ اپنے مزاج اور طبیعت کی لچک کے باعث مختلف کیفیات کا اظہار کر سکتا ہو۔ مثلاً ہم بآسانی تصور کر سکتے ہیں کہ اقبال اگر چاہتے تو کسی بھی طرح کی نظم کہہ سکتے تھے۔ یعنی ان کے لیے ممکن تھا کہ وہ عشقیہ یا واقعاتی نظم کہہ دیتے۔ اس طرح کی شاعری ان کے تخلیقی جوہر کا خاتمہ نہ تھی لیکن ان کی تخلیقی قوت سے بعید نہ تھی۔ محمد علوی کا غیر معمولی وصف یہ ہے کہ

ان کا تنوع فطری اور ان کی ذات سے مختص ہے۔ یہ ان کی شاعرانہ شخصیت کے اس اُنفی پھیلاؤ کی دلیل ہے جو کامیاب ترین تخلیقی ذہنوں کا خاصہ کہی جاسکتی ہے۔ ایک لمحہ وہ شکستہ مسجد کا ماتم کرتے ہیں تو دوسرے لمحے میں وہ خدا سے پوچھتے ہیں کہ اس نے ایسی دنیا بنائی ہی کیوں جس میں مسجد میں شکستہ ہوں۔ ابھی وہ ریل کے سفر سے خوش ہو رہے ہیں یا کھلونوں کو اپنے بچے فرض کر رہے ہیں تو فوراً ہی وہ ان لوگوں کا ماتم کرتے ہیں جو دنیا سے یوں چلے گئے گویا کسی کو ان کی ضرورت نہ تھی۔ جدید شاعری کی نمایندگی کے لیے جب ناموں کا خیال آتا ہے تو تقریباً سب سے پہلے محمد علوی اسی لیے ذہن میں آتے ہیں کہ ہماری زندگی کا ان سے زیادہ مکمل اور متنوع اظہار کسی سے نہ ہو سکا ہے۔ اس طرح نئی شاعری کے تجرباتی، غیر رسمی، نئے الفاظ کی تلاش میں سرگرداں اور روایتی شاعرانہ اسلوب سے گریزاں اسالیب کے بھی تمام رنگ ان کے یہاں اس طرح غلطیاں و پیمپاں ملتے ہیں کہ اس پہلو سے ہی ان کا کلام نمایندگی کا درجہ رکھتا ہے۔

میں نے اوپر بیان یہ شاعری کے خطرات کا ذکر کیا ہے اور بارخ Auerbach نے اپنی مشہور زمانہ کتاب ”نقل“ Hineola میں اسی بات سے بحث کی ہے۔ اس نے بتایا ہے کہ بیان یہ کا ایک اسلوب تو ہومر کے یہاں ملتا ہے، جہاں ہر بات تفصیل سے مذکور ہوتی ہے تو ایک اسلوب اور ہے جس میں صرف اہم یا مرکزی باتیں کہی جاتی ہیں، باقی سب اس صفت سے متصف ہوتا ہے جسے وہ پس منظریت backgroundness کہتا ہے۔ اسی کے الفاظ میں سنئے:

اپنے اختلاف کی وجہ سے یہ دونوں اسالیب بنیادی ٹائپ کی نمایندگی کرتے ہیں۔ ایک طرف تو وہ بیان ہے جو پوری طرح خارجی کر دیا گیا ہے جس میں شئی ہر طرف برابر ہے، ربط کہیں سے منقطع نہیں ہے، اظہار آزاد ہے۔ تمام واقعات پیش منظر میں ہیں اور ایسے معانی کا اظہار کرتے ہیں جن میں غلط فہمی کا امکان نہیں اور جن میں تاریخی ارتقا اور نفسیاتی تناظر کے کوئی عناصر نہیں دوسری طرف وہ بیان ہے جس میں بعض حصوں کو اُبھار کر زیادہ سامنے لایا گیا ہے باقی سب مبہم ہیں۔ اس میں ایک طرح کا اچانک پن اور غیر اظہار کردہ کے کے اثر کا اشارہ ہے، پس منظریت، خصوصیت، معانی کی تکثیر اور تشریح کی ضرورت ہے۔ اس میں ایسے اشارے ہیں جو آفاقی اور کائناتی ہونے کا دھواں رکھتے ہیں اس

میں تاریخی اعتبار سے ہوتے جانے کے تصور کا ارتقا اور مسائل معاملات سے اشغال ملتا ہے۔

یہ بات ظاہر ہے کہ ہومر کے روشن بیان میں جو چیز اسے شاعری کی سطح پر قائم رکھتی ہے وہ ایک طرح کا تعمیری ربط اور تخلیقی الفاظ کی وہ کثرت ہے جو بیان کو ایک داخلی تسلسل بخشی ہے۔ اس کے برخلاف دوسری طرح کے بیانیہ میں ڈرامائیت کا ابہام اور اچانک پن ہوتا ہے جو واقعے کو داخلی حیثیت سے مشکل کر دیتا ہے اور اس طرح کثیر المعنویت کی راہ آسان کرتا ہے۔ محمد علوی نے غیر شعوری طور پر اپنی بہترین نظموں میں دوسری راہ اختیار کی ہے۔ ان کے یہاں ڈرامائیت کا احساس اس قدر حیرت انگیز اور شدید ہے کہ مجھے ہر وقت توقع رہتی ہے کہ محمد علوی اب کوئی ڈراما لکھیں۔ گھوڑے پر ایک لاش، کو میں ان کی بہترین نظم سمجھتا ہوں اور جب میں نے اوثر باخ کا مندرجہ بالا تجزیہ پڑھا تو مجھے محسوس ہوا کہ یہ نظم اوثر باخ کی بیان کردہ ان تمام خصوصیات کا مکمل نمونہ ہے جو پس منظر، بیانیہ کا خاصہ ہوتی ہیں:

گوخ انھی ساری دادی زخمی گھوڑے کی ٹاپوں سے
ٹاپوں کی آواز پہاڑوں سے ٹکرائی، بکھری
دھوپ کسی ادبچی چوٹی سے گرتے پڑتے اتری
پڑے پڑے پتھروں کے نیچے سایوں نے حرکت کی
اڑتے گدھ کی آنکھوں میں تصویر بنی حیرت کی
ریت چمکتی ریت، ریت اور پتھر اور اک گھوڑا
گھوڑے پر اک لاش، لاش کو لے کر گھوڑا دوڑا
حیرت کی تصویر گری چسکراتے گدھ کی آنکھوں سے
گوخ انھی ساری دادی زخمی گھوڑے کی ٹاپوں سے

اس نظم کا تجزیہ کرنے کا موقع نہیں ہے۔ لیکن سامنے کی باتیں کوئی بھی دیکھ سکتا ہے کہ حرکت کے پیکروں پر آواز کے پیکر اور آواز کے پیکروں پر جمود نے پیکر کس طرح حادی ہیں۔ آخری دو مصرعے بیک وقت افشار اور سکوت و جمود کا منظر بناتے ہیں۔ پورے واقعے کی معنویت نظم کے باہر ہے لیکن نظم کے بغیر اس تک پہنچنا ممکن نہیں۔ نظم کی فضا میں شجاعت، بے خوفی، خوف انگیز

فرار، موت کی بھیانک حیرت لیکن اس کے ہونے کا یقین، گھوڑے کی بے زبانی اور اس کے سوار کی بے زبانی یہ سب اس صلابت اور قوت سے بیان ہوتے ہیں کہ اس کے سامنے ہمارے زیادہ تر شاعروں کی زیادہ تر نظمیں کھانسی ہوئی چڑچڑی بوڑھی عورتیں معلوم ہوتی ہیں یہ نظم محمد علوی ہی کی شاعری نہیں بلکہ تمام جدید شاعری میں ایک بلند و تنومند سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس نظم کے بعد بھی اگر شاعری وہی رہی جو پہلے تھی تو شعر گوئی کا بے کاراں ہے۔

سکوت سنگ اور صدائے درد

عرصہ ہوا میں نے لکھا تھا کہ پرانی اور نئی شاعری کا فرق دراصل رویہ کا فرق ہے یعنی شاعری کے بیشتر موضوعات تو وہی ہیں، لیکن ان کے بارے میں شاعر کا رویہ بدل گیا ہے۔ مثلاً جہاں احترام تھا وہاں استہزا ہے، جہاں اعتقاد تھا اب وہاں تشکیک ہے، جہاں اعتقاد تھا وہاں اب خود اپنے اوپر اعتبار نہیں۔ کبھی کبھی لوگ سمجھتے ہیں کہ رویے کی اس تبدیلی کا ذکر میں کوئی بڑی تعریف کے طور پر کرتا ہوں۔ حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ جدید شاعری کے بارے میں میری اس رائے کی حیثیت شخصی زیادہ ہے تقدیری کم۔ یعنی شاعری اعتقاد کی بنا پر بھی قائم ہو سکتی ہے اور تشکیک کی بنا پر بھی۔ اگر آج کی شاعری میں تشکیک نمایاں ہے تو یہ محض ایک تاریخی صورت حال ہے۔ لیکن اس تاریخی صورت حال کا اعتراف ضروری بھی ہے اور بعض بنیادی مسائل کو واضح بھی کرتا ہے۔ مثلاً اس بات کی کیا وجہ ہے کہ اگرچہ آج کی شاعری میں داخلی کرب یا روحانی دروں بینی یا فلسفیانہ استفسار کی کیفیات تو ملتی ہیں لیکن تحیر کی کیفیت نہیں ملتی؟ روحانی کرب اور اس طرح کی دوسری کیفیات صوفیانہ شاعری یا صوفیانہ طرز کی شاعری میں ممتاز درجہ رکھتی ہیں۔ لیکن اتنا ہی ممتاز یا ممتاز تر درجہ تحیر کا بھی ہے، تو کیا وجہ ہے کہ پرانی شاعری میں دوسرے صوفیانہ میلانات اور کیفیات کے ساتھ ساتھ تحیر بھی ملتا ہے اور ہمارے زمانے کی شاعری میں صوفیانہ کرب کا سا رنگ تو ہے لیکن تحیر بالکل نہیں؟ اگر یہ کہا جائے کہ آج کا شاعر اپنے بزرگوں کے مقابلے میں کم معصوم ہے تو یہ بات کوئی صحیح نہیں معلوم ہوتی کیوں کہ ذہنی اعتبار سے تو پرانے شاعر اتنی تیزی سے بچپنی کے مناظر طے کر لیتے تھے کہ غالب یا میر یا درد کی نوجوانی اور بڑھاپے کے کلام میں ایک ہی سی فنی بہارت

لفظ آتی ہے۔ دوسری طرف بعض شعرا مثلاً محمد علی کے یہاں اگر تحیر نہیں تو استعجاب ضرور ملتا ہے جو معصومیت کا ایک تفاعل ہے۔

ہذا معاملہ صرف تجربہ کی کمی بیشی کا نہیں، یا قرون وسطیٰ کی معصوم تہذیب یا بے خبر ذہنیت کا نہیں۔ رویے کی اس تبدیلی کے پیچھے بھی بعض اہم فلسفیانہ اور تاریخی عوامل کارفرما ہیں۔ ورنہ اگر معاملہ صرف ایک طرح کی تلخی یا غزل کی نرم شیریں لہجے کی روایت سے انحراف کا ہوتا تو ہماری شاعری یگانہ کی بندگی سے آگے نہ بڑھتی۔ کیوں کہ یگانہ کی ذہنیت (یا ذہن) قدیم شاعر سے بہت مختلف نہ تھا۔ لہذا وہ غزل میں ایک سطحی تبدیلی تو لانے میں کامیاب ہوئے مگر نئے شاعر بن سکے۔ اس بات کی دلیل یہ ہے کہ یگانہ کے یہاں جو کچھ نام نہاد اگھڑن، انانیت، صلابت اور اگر فوں اور اخلاقی مضامین سے شغف ہے وہ سب کا سب آتش کے یہاں موجود ہے۔ آتش کے یہ شعر دیکھیے :

حسن کا شہرہ ہو ہم کو خاک میں طوائے عشق	کار مردانہ کرے کوئی کسی کا نام ہو
بشر کو بعد نعمت کے ہے ہوتی قدر نعمت کی	غنیمت جانتا ہے نگ اپنے پائے چوہن کو
خون نا فہمی مردم سے مجھے آتا ہے	گاد خر ہونے لگے صورت انساں پیدا
خزائن کے جوڑے ایمن بہادر فکر رنگیں ہے	چمن کا اپنے صرصر سے کہی پتا نہیں کھر کا
کیا گو نقش پائے مور ہم کو خاکساری نے	جواب بھی چاہیں تو تخت بلبلماں مل لیتے ہیں
ناگوارا کو جو کرتا ہے گوارا انسان	ذہرتی کمر مژہ شیر و شکر لیتا ہے
اور کوئی طلب ابنا سے زمانہ سے نہیں	مجھ پر احسان جو نہ کرتے تو احسان کرتے

اب دو تین شعر یگانہ کے سن لیجیے، پھر آگے بڑھتے ہیں :

گلانہ کاٹ سکے اپنا واسے ناکامی	پہاڑ کاٹنے ہیں روز و شب مصیبت کے
غواص رمز فطرت ساحل کے پاس پہلے	غوطے نگار ہا تھا اب غوطے کھا رہا ہے
دل کو کچھ زندگی عشق کی لذت تو ملے	خاک سے پاک ہو یا خاک سے یکساں ہو جائے
آگ میں ہو جے جلتا تو وہ ہندو بن جائے	خاک میں ہو جے ہٹا وہ مسلمان ہو جائے

صاف ظاہر ہے کہ یگانہ اور آتش دونوں کے یہاں غزل کی وہ شکل نہیں جو مثلاً موتمن یا جرأت یا حسرت کے یہاں ہے۔ لیکن یہ بھی صاف ظاہر ہے کہ زندگی کے بارے میں ان کا تجربہ روایتی اور سطحی ہے۔ دونوں کا ذہن مقررہ اور قبول شدہ رویوں سے انحراف بھی کرتا ہے

تو انھیں روایتوں کی حد میں رہ کر جو موجود اور مقبول تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ یگانہ نے نئی شاعری کی تاریخ میں ایک باغی کی حیثیت تو حاصل کر لی لیکن وہ اس کی تعمیر میں کوئی خاص کام نہ کر سکے۔

رویتے کی تبدیلی کا احساس ان شاعروں کے یہاں بخوبی دیکھا جاسکتا ہے جو یگانہ کے سامنے ہی اپنی انفرادیت قائم کر چکے تھے لیکن ان کا ذہن مقبول اور موجود اقدار کو قبول کرنے سے انکاری تھا۔ ان شعرا میں ایک طرف تو میراجی اور راشد ہیں تو دوسری طرف اختر الایمان اور مجید امجد اور ان لوگوں کے کچھ بعد نئے شاعروں کا وہ قافلہ جس کے سربراہوں میں ناصر کاظمی اور خلیل الرحمن اعظمی سرفہرست ہیں۔

شہریار کی شاعری ناصر کاظمی اور خلیل الرحمن اعظمی کے سلسلے میں مرکزی کڑی کی حیثیت رکھتی ہے۔ اگرچہ شہریار کے سامنے قدیم کو رد یا قبول کرنے کا وہ مسئلہ نہیں تھا جو میراجی سے لے کر خلیل الرحمن اعظمی تک سب کو پیش آیا اور جس کی سب سے واضح مثال مجید امجد کے یہاں ملتی ہے۔ مجید امجد جذباتی کرب کے براہ راست اظہار والی شاعری سے منہ موڑ کر اپنے آخری دنوں میں تقریباً یکساں آہنگ پر مبنی اندر اندر شدید اور اوپر اوپر سپاٹ خود کلامی والی شاعر تک تقریباً تیس سال کے عرصہ میں پہنچے۔ لیکن شہریار جو کلاسیکی ورثے سے پوری طرح آشنا ہیں اور جن کے سامنے یگانہ کا انحراف یا اس انحراف کا بجزین اور خلیل الرحمن اعظمی اور ناصر کاظمی کی شکل میں یگانہ کے انحراف سے انحراف کے مظاہر موجود تھے، اپنے لیے جو دریافت کرنے میں ان لغزشوں یا لکڑا ہٹوں کا شکار نہ ہوئے جو ان کی نسل اور عمر کے بہت سے شعرا کے حصے میں آئیں۔

شروع شروع میں شہریار ہمارے سامنے ایک خون زدہ لیکن نیم تماشائی نوجوان کی شکل میں نظر آتے ہیں۔ ان کی بہت شروع کی ایک نظم میں ایک شخص زہر کی شیشی ہاتھ میں لیے ہوئے دکھایا گیا ہے اور شاعر یہ پوچھتا ہے کہ یہ کیسا مرض ہے اور یہ کیسی دوا ہے۔ اگر شہریار اس خون زدگی کی ہی منزل میں رہ جاتے تو نئی شاعری میں ان کے نام کا کوئی صفحہ نہ لکھا جاتا۔ ان کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے تجربہ اور جذبہ دونوں کو بہت جلد وسیع کر لیا۔ اور یہی نہیں بلکہ اکثر ایک تجربے کا بدل اس کا متضاد تجربہ اور ایک جذبے کا جواب اس کا متضاد جذبہ دریافت کر لیا۔ چنانچہ حیاتی اور جذباتی سطح پر ردِ عمل کی جتنی فراوانی اور جتنا

تنوع شہریار کے یہاں ملتا ہے وہ کسی بھی معاصر شاعر کے حصے میں نہیں آیا۔ خوف اور خوف زدگی، بے چینی اور اکتا ہٹ، طنز اور ہمدردی، بے چارگی اور جارحانہ پن، استغناء و انکار، گریز اور استقبال، جوش اور سرد مہری، وفاداری اور ہرجائی پن، عشق کی صداقت اور اس کا جھوٹ۔ یہ اور اس طرح کی تمام انسانی جذباتی پیچیدگیاں شہریار کے یہاں اپنے پورے تنوع کے ساتھ بیان ہوئی ہیں۔

مندرجہ بالا بیان کی دلیل شہریار کی نظم و غزل دونوں میں ملتی ہے۔ لیکن نظم میں زیادہ غزل میں کم۔ غزل کے ساتھ شہریار کا معاملہ کچھ ایسا ہے کہ اظہار پر تہذیب غالب آجاتی ہے اور کچھ یہ بھی ہے کہ انھوں نے سلیم احمد اور ظفر اقبال کی غزل کو کبھی ہمدردی کی نظر سے نہ دیکھا۔ لہذا ان کی غزل شکست اور انہدام کی افراتفری سے محفوظ رہی، اگر انھوں نے پیچیدہ اور نظر خیرہ کرنے والے استعارے سے پرہیز کیا تو اس منہ زور پن سے بھی گریز کیا جسے بعض لوگ اظہار میں سمجھتے ہیں (یا شاید سمجھتے نہ ہوں۔ لیکن کہنے منہ زور ہیں۔ مجھ سے ایک صاحب نے بڑی سنجیدگی سے کہا کہ میرا یہ جرم ناقابل معافی ہے کہ میں نے ظفر اقبال اور افتخار جالب جیسے لوگوں کو بڑھاوا دیا۔ یہ بات الگ ہے کہ میری یہ بساط کہاں کہ میں کسی کو بھی، کجا ظفر اقبال کو، بڑھاوا دے سکوں) شہریار کی نظم میں ظفر اقبال یا سلیم احمد ناقابل معافی تو نہیں ہیں یہ بھی ہے کہ انھوں نے کم پیچیدہ استعارے اور فوری تاثر دینے والے بصری پیکروں کو اختیار کر کے غزل میں ایک ایسی میاں دہی قائم کی جو ایک طرف یگانہ اور آتش کے بظاہر بلند بانگ لیکن باطن کھوکھلے یعنی pretentious اسلوب سے الگ ہے تو دوسری طرف سودا، تیر اور انشا کے بعض ان پہلوؤں سے بھی پہلو بچاتی ہے جو غزل کی مقررہ شریفانہ تدبیروں سے ماوراء نظر آتے ہیں۔

اگر دو غزل کے طالب علموں نے اس بات پر نظر نہیں کی ہے کہ اگر تیر، سودا اور انشا وغیرہ کا وہ انداز جسے اینٹی غزل کہہ سکتے ہیں، غزل کے اسلوب کی ایک انتہا ہے تو دوسرے سرے پر ایک اور انتہا بھی ہوگی۔ یعنی اینٹی غزل میں overstatement ہے تو کوئی ایسی بھی غزل ہوگی جس میں understatement ہوگا۔ یہ محض لہجہ کا دھیمپا پن نہیں بلکہ شدید تجربے کو بھی اس طرح بیان کرنے کا انداز ہے کہ اس کی شدت یا پیچیدگی فوری طور پر ظاہر نہ ہو اور کم مشاق قاری کو دھوکا ہو کہ اس میں کوئی شدت یا جدت ہے ہی نہیں۔ پچھلے سو برسوں

میں غزل نے ایک بڑا نقصان یہ اٹھایا کہ اسے یا تو حاکمی کے زیر اثر مائل انحطاط ذہن کی پیداوار کہا گیا، یا پھر امداد امام اثر اور حسرت موہانی کے زیر اثر عشق کے سادہ معاملات کو سادہ طور پر بیان کرنے کا نام فرض کر لیا گیا (لوگ یہ بھول جاتے ہیں کہ حسرت موہانی نے ”مقدمے“ کی اشاعت کے چھ ہی سال کے اندر وہ مضامین لکھنا شروع کر دیے تھے، جن میں حاکمی کے نظریات کی مخالفت کی گئی تھی۔ حسرت موہانی نے مسلسل اور بہ اصرار کہا کہ اردو شاعری کی حد تک مومن کو غالب پر فوقیت ہے اور امداد امام اثر نے ”کاشف الحقائق“ میں جگہ جگہ لکھا کہ غزل تو محض سادہ اور سیدھے سادے جذبات کو بیان کرنے کا نام ہے۔ استعارہ اس کے لیے مضر ہے، ان سب باتوں کا نتیجہ یہ ہوا کہ غزل کی شاعری میں understatement کی اہمیت کو نظر انداز کر دیا گیا، ورنہ خود تیسرے یہاں اس کی مثالیں موجود ہیں۔

شہریار کی غزل کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے غزل کے ان محدود موضوعات اور اسالیب کو قبول نہیں کیا جن کی وکالت غزل کے نام پر ہو رہی تھی۔ انھوں نے اپنا رشتہ اس اولیت سے جوڑا جو تجربہ کی صداقت کو اس عجیب شان بے نیازی سے بیان کرتی ہے جس میں احساس کی دُنیا میں پوشیدہ رہتی ہیں۔ اس پر شہریار کی انفرادی صفت یہ ہے کہ وہ متضاد یا متضوع جذبات کو بیک وقت بیان کر دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر مندرجہ ذیل شعر، نفاہ تو بے چارگی اور محرومی کا اظہار کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے لیکن صبا سے تنگناظر اور فعل مضارع یعنی subjunctive کا استعمال شعر کو طنزیہ، احتجاجی، مجبور بے نیازی اور خاموش راس زنی کا بھی حامل بنا دیتا ہے :

چمن در چمن پاٹمالی رہے صبا تیرا دامن نہ خالی ہے

فعل مضارع کے ذریعہ جو ابہام پیدا ہوتا ہے اس کے امکانات کا شہریار نے بہت خوبی سے استعمال کیا ہے۔ ان کی تمام شاعری میں افعال کی کثرت، محمد حسن عسکری کے اس احتجاج کی یاد دلاتی ہے کہ ہمارے شاعروں نے افعال کو بھلا دیا ہے اور صرف صفات اور اسماء سے کام لیتے ہیں۔ انھوں نے متناظر کی بھی کہ کاش ہمارے شعرا افعال کی اہمیت کو سمجھیں، ان کے اس بیان میں اور نکات کے علاوہ یہ بات بھی پنہاں تھی کہ افعال، اشیا کے رشتوں کو ظاہر کرتے ہیں اور اس طرح واضح دو ٹوک بات کہنے کے بجائے تجربہ کے مبہم ابعاد

کو بہت نمایاں کرتے ہیں۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے :

عاجز ہیں اپنے طالع بیدار سے بہت ہر رات ہم کو کوئی کہانی سنائی جائے
 سبھی کو غم ہے سمندر کے خشک ہونے کا کہ گھیل ختم ہوا کشتیاں ڈبونے کا
 پہلے نہائی اوس میں پھر آنسوؤں میں رات یوں بوند بوند آنری ہمارے گھروں میں رات
 ہمارے نعاؤں نے سنجیدہ رنجیدگی، متین معزونی، رومانی انفعالییت اور کچے ذہن کی شکت
 غور وگی میں فرق کرنا سیکھا ہی نہیں ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شعری اسلوب میں ایک ظاہری متانت پر
 اکثر لوگوں کو گہرائی کا دھوکا ہوا، یا نیم پختہ رومانی رنجیدگی پر المیاتی احساس کا گمان گزرا۔
 دراصل المیاتی احساس اسی وقت ممکن ہے جب شاعر کی نظر عوالم سے آگے جا کر محرکات تک
 پہنچے۔ میر کا یہی کارنامہ تھا اور ناصر کاظمی اسی نکتہ سے بے خبر تھے۔ شہر یار نے اس معاملہ کو
 یوں طے کیا ہے کہ نارسائی کے مرکزی تجربہ کو کائنات کے تناظر میں دیکھا ہے :

سفر کا خمیازہ

تیرے ساتھ سفر کرنے کی لذت کا خمیازہ ہے
 ختم نہ ہونے والا یہ لمبا صحرا
 تیرے گھر کا دروازہ بے دستک تھا
 میری پھیلی نے اس کو چھو کر دیکھا
 دیر تلک خاموشی دور تلک سایے
 وہ لمحہ اس لمحہ کا زندانی ہے
 میری آنکھ کی قسمت میں حیرانی ہے
 آؤ سنکھ بجائیں مندر سونا ہے
 پیاس ہے جتنی اس سے پانی دونا ہے
 پت جھڑ کے قصبے کا موسم بیت گیا
 میں تو ہار نہ پایا اور تو جیت گیا

کائناتی تناظر پر اصرار کی باعث شہر یار کی نظموں میں وقوعہ بہت کم نظر آتا ہے۔ اس کے برخلاف
 ہمارے دوسرے شعرا نظم کو کسی وقوعہ کے حوالے سے بیان کرتے ہیں۔ یہ وقوعہ صیغہ حال میں بیان

ہو یا ماضی میں، لیکن دونوں صورتوں میں واقعیت کا احساس باقی رہتا ہے۔ اس احساس کی وجہ سے نظم میں معاصریت تو پیدا ہو جاتی ہے لیکن کائناتی حوالہ ہلکا پڑ جاتا ہے۔ وقوعہ کو نظر انداز کرنے کی بنا پر یا اسے واقعی سطح پر نہ برت کر شہر یار کی نظم علامت کے قریب جا پہنچتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی حالیہ نظموں میں سفر، خواب، کشتی، دریا، بھنور اور اسی طرح کے وہ الفاظ نظر آتے ہیں جو کائنات میں انسان کی روح کے آرکی ٹائپ archetype ہیں:

خوابوں سے دست بردار ہونے والوں کے نام

ساکت دریا دھیرے دھیرے جب حرکت میں آیا
کاغذ کی کشتی میں بیٹھے لوگ
خوشی سے چیخ چیخ پڑے
ریت بھرے ساحل سے ہلتے ہاتھوں نے
رومالوں میں اپنے اپنے خواب بھرے
اور اُجڑے شہر دل کی جانب لوٹ گئے

شہر یار کی شاعری جس طرح ہمارے آرکی ٹائپ کے احساس کو متحرک کرتی ہے اس کی دلیل ان نظموں میں بھی مل جاتی ہے (مثلاً رات کی زد سے بھاگتا ہوا دن اور عہدِ حاضر کی دل رُبا مخلوق) جو بظاہر روزمرہ کی زندگی سے متعلق ہیں، کیوں کہ ان نظموں میں بھی شہری ماحول میں سورج کا سفر اور جدید عہد کے عورت مرد جو چھوٹی موٹی خریداریوں اور چھوٹے موٹے خوابوں میں الجھے ہوئے ہیں، ہمارے زمانے کے آرکی ٹائپ ہیں کیوں کہ ان کا تذکرہ محض تصورات concepts نہیں بلکہ اعتقادات beliefs کو بھی کیسیج لاتا ہے۔

شاعری کے بارے میں جو مختلف سوالات ہمارے زمانے میں زیر بحث آئے ہیں ان میں ایک یہ بھی ہے کہ شاعری بنیادی طور پر مکالمہ ہے یا بیان ہے؟ اگر مکالمہ ہے تو شاعری اپنے مخاطب کے تصورات اور معتقدات کی حد ہی میں رہ کر ہی گفتگو کر سکتی ہے۔ اگر بیان ہے تو مخاطب کے تصورات اور معتقدات کی اہمیت اتنی نہیں رہ جاتی۔ مغربی تنقید میں یہ تصور کہ شاعری مکالمہ dialogue نہیں بلکہ بیان یعنی discourse ہے، سو لہویں صدی میں عام ہوا۔ لوگوں نے کہا کہ اگر شاعری صرف مکالمہ ہوتی تو اس میں خیالات کا ربط اور طسرح

کا ہوتا۔ چوں کہ اس میں ذاتی خیالات ہی آزادی سے بیان ہو سکتے ہیں اس لیے اس کو دراصل بیان سمجھنا چاہیے۔ بعض جدید نقادوں کا یہ بھی خیال ہے کہ مکالمہ کے زوال کی وجہ سے شاعری میں استعارے کا زوال ہوا۔ کیوں کہ لوگ آپس میں استعاروں میں ہی باتیں کرتے ہیں۔ بہر حال اس مشکل کو سلجھانے کے لیے جو نظریہ وضع کیا گیا ہے اس کی رُو سے شاعری نہ مکالمہ ہے، نہ بیان بلکہ ایک utterance یعنی کہی ہوئی چیز ہے۔ اگر شاعری کہی ہوئی چیز ہے تو اس میں مکالمے اور بیان دونوں کی گنجائش ہو سکتی ہے (مکالمے سے مراد یہ نہیں کہ اس میں دو شخصوں کی بات چیت ہو بلکہ قائل یہ محسوس کر کے نکلے کہ کوئی ماقول بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں دونوں کے درمیان تصورات کا اتحاد بھی فرض کرنا ضروری ہے) جدید شاعری کے بارے میں جو یہ کہا جاتا ہے کہ وہ قاری کو نظر انداز کرتی ہے (اور اگر نظر انداز کرتی ہے تو شاعر صاحب اپنا کلام چھپواتے کیوں نہیں) تو وہ اس غلط فہمی کی وجہ سے کہ لوگ شاعری کو utterance نہیں سمجھتے۔ اگر شاعری utterance ہے تو پھر اس میں دونوں طرح کی گنجائشیں ہیں۔ شہریار کی شاعری اس کی اچھی مثال ہے۔ آرکی ٹائپ کے حوالے کی بنا پر ان کے یہاں ایک عمومی اپیل موجود ہے۔ پھر وہ کسی مخصوص شخص کو مخاطب نہ کر کے (جیسا کہ ترقی پسند شاعری کا طریقہ تھا) یا اپنے آپ کو مخاطب نہ کر کے (جیسا کہ بہت سے نئے شاعروں کا طریقہ ہے) وہ محض براہ راست utterance کا انداز اختیار کرتے ہیں۔ یہ لاشخصیت نہیں بلکہ ایک طرح کی آفاقیت ہے۔ جب وہ "ایک اور پیشین گوئی" کے عنوان سے کہتے ہیں کہ ڈالیاں پھر لڑائی آپس میں / پٹیوں کے شہید جسموں کو / منتشر پھر کرے گی موج ہوا، تو وہ براہ راست حقیقت کے تجربے سے رابطہ قائم کرتے ہیں، نہ وہ خود درمیان میں ہیں اور نہ مخاطب درمیان میں ہے۔ ایسے لمبے میں بڑا خطرہ یہ رہتا ہے کہ شاعر سپاٹ باتیں کہنے لگتا ہے کیوں کہ وہ سمجھتا ہے کہ براہ راست تجربہ اسی کو کہتے ہیں۔ شہریار نے تخیل کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا ہے۔ اور اس تخیل کی تازہ کاری انہیں ان تمام وادیوں اور صحراؤں کی سیر کراتی ہے جہاں صرف عارفانہ نظر پہنچتی ہے، عام روزمرہ کی دنیا بہت پیچھے رہ جاتی ہے، لیکن اس دنیا کو بصیرت اور داخل میں گہرائی وہیں سے ملتی ہے۔ شہریار ہمارے سب سے زیادہ داخل ہیں، سب سے زیادہ دور کو کش شاعر ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں انکشاف کا عمل نمایاں ہے۔ یہ انکشاف موت کا بھی ہے اور زندگی کا بھی، اور زندگی میں موت کا بھی۔

شہر یار ہمارے زمانے کے ان چند شعرا میں ہیں (اور ان میں بھی ممتاز ہیں) جن کے یہاں جدید فکر ایک ایسے اسلوب میں ظاہر ہوئی ہے جو اوپر تو مختلف معلوم ہوتا ہے لیکن جس میں روایت کے تسلسل کا احساس ہے۔ یہ روایت (بہت سے دوسرے شعرا کے علی الرغم) ماضی قریب سے اتنی زیادہ منسلک نہیں جتنی اس اصل روایت سے جڑی ہوئی ہے جس کو فیشن کی تبدیلی اور مغربی فکر کو سمجھنے میں غلطی کرنے (یعنی حاکمی) یا مشرقی فکر کو سمجھنے میں غلطی کرنے (یعنی حسرت اور امداد امام اثر) کے باعث ہم لوگ ایک عرصہ سے بھولے ہوئے تھے۔ اسی لیے انھوں نے نظم اور غزل دونوں میں ایک ہم آہنگی بھی دریافت کر لی ہے (یہ معاملہ بہت سے جدید شعرا کو پریشان کرتا رہا ہے کہ نظم کو غزل سے مختلف رکھیں یا مماثل بنائیں۔ اگر مماثل بنائیں تو دونوں میں سے ایک غیر ضروری ہو جاتی ہے اور اگر مختلف رکھیں تو اس اختلاف کی بنیاد کیا ہو؟) شہر یار نے مماثل یا مخالف کے بجائے ہم آہنگی کا راستہ اختیار کر کے اس مشکل کو جس طرح حل کیا ہے وہ انھیں کا حصہ ہے۔ پہلے زمانہ میں یہی مشکل قصیدہ اور غزل یا مرثیہ اور غزل کے متقابل ہونے کے باعث پیش آئی تھی۔ چنانچہ مرثیہ گویوں نے غزل ترک کر دی اور غزل گویوں نے مرثیہ کو اپنا میدان نہ جانا۔ جن شعرا نے قصیدے کو اپنا خاص اظہار کہا وہ غزل کے ساتھ انصاف نہ کر پاتے اور جنھوں نے غزل کو اختیار کیا وہ قصیدے میں پیچھے رہ گئے۔ (غالب ایک استثناء ہیں، کیوں کہ انھوں نے غزل اور قصیدے میں ہم آہنگی دریافت کر لی تھی) شہر یار نے اسی طرح نظم اور غزل میں ہم آہنگی دریافت کر لی ہے (شہر یار کی شاعری اس وقت توازن اور توانائی کا بہترین نمونہ ہے۔ اسی وجہ سے وہ سکوتِ سنگ اور صدائے درد دونوں سے واقف ہیں۔

صدائے درد پہ نازاں ہوں وہم کیا ہے مجھے
سکوتِ سنگ سے ٹکرا کے کیا ملا ہے مجھے

(شہر یار)

(۱۹۸۱)

لوح بدن

عرصہ ہوا میں نے لکھا تھا کہ ہمارا عہد عشقیہ شاعری کو اس نہیں آتا۔ میں اس راے پر اب بھی قائم ہوں، لیکن یہ بھی دیکھتا ہوں کہ ہمارا عہد غزل کو اس آ رہا ہے۔ اور غزل بہر حال بنیادی طور پر عشقیہ شاعری ہے۔ پھر اس تضاد کو کیوں کر حل کر دوں؟ لیکن اس کو حل کرنے کی مصیبت میں کیوں مول لوں؟ جب خود غزل کے شاعروں نے ہی یہ مسئلہ بڑی حد تک صاف کر دیا ہے۔ غزل کے وہ شاعر جو رسمی عشقیہ جذبات تک محدود رہتے ہیں اور جن کے یہاں عشق کا تجربہ محض دو اور دو چار کی سطح پر بیان ہوا ہے (چاہے اس سطح پر بہ ظاہر کتنا ہی تنوع کیوں نہ ہو اور اوپر اوپر بڑی جرأت مندانہ باتیں کہی گئی ہوں) نہ صرف یہ کہ اچھی غزل نہیں کہہ رہے ہیں، بلکہ وہ ایسی غزل بھی نہیں کہہ رہے ہیں جسے دراصل ہمارے زمانے کی غزل (یعنی عشقیہ شاعری) کہا جاسکے۔ یہ جنسی، سطحی، دکھاوے کی شاعری تو ہو سکتی ہے لیکن عشق کے تجربے کو آج جس پہنچ سے ہم برتنا چاہتے ہیں وہ یہ پہنچ نہیں ہے۔ جنس سستی ضرور ہو گئی ہے۔ بقول جان فاولز John Fowles ہمارے عہد نے عشق کی تخفیف قدر کر کے نفرت کی بھی تخفیف قدر کر دی ہے۔ اب نہ کوئی کسی پر مرتا ہے اور نہ کسی سے اس قدر نفرت کرتا ہے کہ اس کو دیکھنے کا بھی روادار نہ ہو۔ غزل کی چھوٹی موٹی لیکن اصلی اور سچی عشقیہ شاعری کے لیے دور نہ جانیے۔ میر حسن کو سنیے ۵

عشق کا راز اگر نہ کھل جاتا
اس قدر تو نہ ہم سے شرماتا
اور ترا اختلاط ہر اک سے
کیا کریں ہم کو خوش نہیں آتا

اب اس طرح کی شاعری نہیں ہو سکتی۔ لیکن روس کی غیر معمولی بلکہ عجاظ و عاشقانہ شاعر
اینا اسخمتووا (Anna Akhmatova) اس طرح ضرور لکھ سکتی ہے :

اور تب ہم جان لیتے ہیں اور یہ جان کر سب زار بھی ہوتے ہیں کہ اگر کبھی اتفاقاً،
کسی طرح مرے ہوئے لوٹ آئیں تو ہم انہیں پہچانیں گے نہیں اور وہ چہرہ
برگزیدہ عزیز جن سے خدا نے ہم کو جدا کرنا پسند کیا، ہمیں یاد نہیں کرتے اور یہ
کہ یہ اسی طرح بہتر ہے کہ یہ سب کچھ یہ ظاہر غیر فطری طور پر ہی لیکن بہتری کے لیے
ہے۔

میری مراد یہ ہے کہ اب نہ برہ میں جھلنے والی غزل چل سکتی ہے اور نہ کھلی ننگی جنسی غزل
چل سکتی ہے۔ معشوق کا رومانی احساس جو اعلیٰ درجے کی عشقیہ شاعری کی بنیادی صفت ہے
اب ہمارے زمانے میں نظر نہیں آتا۔ ممکن ہے بعض لوگ اب بھی اس احساس سے دوچار ہوتے
ہوں لیکن اس کا تذکرہ کرنے میں جھجک محسوس ہونا فطری ہے، کیوں کہ جس زمانے میں اکثر چیزوں
اور خاص کر ایسی چیزوں اور خاص کر اکثر اچھی چیزوں کی اصلیت پر شبہ عام ہو، معشوق کا رومانی
احساس تو اب اسی طرح بیان ہو سکتا ہے جیسا ظفر اقبال کے یہاں ہے ۔

آیا تھا گھر سے ایک جھلک دیکھنے تری

میں کھو کے رہ گیا تھے بچوں کے شویں

رہا سوال کھلی ننگی جنسی شاعری کا، تو اسے بھی ہمارے برزگوں نے خوب خوب برت لیا ہے ۔
وہ لوگ جو قبل از بلوغ کی ذہنیت میں مبتلا ہیں، ان کے لیے تو ممکن ہے کہ وہ ہوس یا جنس کا
رزمیہ لکھنے کی کوشش کریں (چاہے اس رزمیے میں ان کا ہی المیہ کیوں نہ جھلک جائے) ورنہ
معاصر دنیا کے تجربے، واقعی اور اصلی تجربے کے بعد جو عشقیہ شاعری ہوگی وہ معشوق کے رومانی
اور رومانی احساس سے گریزاں ہوگی۔ لیکن محض اس کے جسم میں بھی الجھی ہوئی نہ ہوگی۔

غزل سراسر عشقیہ شاعری ہو یا نہ ہو لیکن سراسر غنائی (نہایت مہمل لفظ ہے، لیکن
lyrical کے لیے اور کوئی لفظ ہماری زبان میں نہیں ہے) شاعری ضرور ہے اور غنائی
شاعری کے مسائل دنیا کے تمام شاعروں کو پچھلے سو برس سے (یعنی جب سے بودا لیر نے یہ دریافت
کیا کہ بد صورتی بھی حسن ہے اور بدی بھی نیکی ہے اور جب سے فلسفہ زبان کے منکروں نے معلوم کیا
کہ شاعری، خاص کر جدید شاعری کا بنیادی مسئلہ زبان کا مسئلہ ہے تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو

رواں بارت کی مختصر کتاب (Writing Degree Zero) پریشان کرتے رہے ہیں کیوں کہ وہ لوگ بھی اس شخص میں گرفتار تھے اور ہیں جو ہمارا آپ کا منحصہ ہے، یعنی بقول گرہم ہف "نئی حیثیت اور احساس کے قدیم طریقوں میں تناؤ اور کشاکش کا احساس پچھلے سو برسوں کے شعرا میں جتنا واضح رہا ہے اتنا ہمارے تمدن کے کسی اور عہد میں نہیں رہا"۔ انیسویں صدی کے آخر تک شاعروں کو محسوس ہونے لگا کہ محسوس سے گفتگو کرنا (حکایتِ بابا لغفتن) ہمیشہ کوئی اچھی بات نہیں ہوتی۔ ایک وقت تھا کہ شاعر کہتا تھا "میں کچھ نہیں بولتا، پھر بھی تم مجھے سن لیتی ہو" اور ایک وقت آیا جب اس نے کہا "خاموشی ہی بہتر ہے، ورنہ کہیں ایسا نہ ہو کہ ہم دیر تک یہی تمنا کرتے رہیں کہ کاش باتیں بے کہی رہ جاتیں"۔ احمد مشتاق نے اس سے جتنا خیال یوں ادا کیا ہے۔

دل بھر آیا کاغذِ خالی کی صورت دیکھ کر
جو تھیں کہنے کی وہ باتیں سب بانی ہو گئیں

یعنی جن باتوں کو لکھ کر کہتے تھے اور اس طرح ان کو مستحکم کرتے تھے، اب وہی باتیں رواروی میں زبانی کہ دی جاتی ہیں۔ اب ان میں وہ وقعت باقی نہیں رہ گئی۔ لہذا غزل کا شاعر اب عشق کے ان تجربات کی تلاش میں ہے جو کسی نہ کسی طرح اس کی شخصیت کی اصلیت کو برقرار رکھیں یہی وجہ ہے کہ اب میر حسن تو کیا ناصر کاظمی جیسی شاعری بھی نہیں ہو سکتی ہے

دقتاً دل میں تری یاد نے لی انگریزانی

اس خرابے میں یہ دیوار کہاں سے آئی

اس مسئلے کو ظفر اقبال اور بانی نے اپنی اپنی طرح حل کیا ہے اور آج کوئی شاعر ان دونوں (ایان میں سے کسی ایک) کے دریافت کردہ راستوں سے آشنا ہوتے بغیر اپنی راہیں تلاش نہیں کر سکتا۔ بانی کی ایک تازہ غزل میں دو شعریوں ہیں۔

وہی ملاقات روبرو کی

دھواںِ خلش کا مہک لہو کی

ہمک رہی ہے کوئی عجب شے

قیاس سے آگے جستجو کی

دونوں اشعار میں جنسی احساس، عشقیہ تجربہ اور ایک لطیف انگریز کرب موجود ہے یعنی ایک

طرح کی دو احساسی ambivalence جو بہ یک وقت لطف اور کرب، خوشی اور رنج، محبت اور نفرت (یا کم سے کم عدم محبت، اکتاہٹ) کو محیط ہے۔ پریم کمار نظر ابھی ان پیچیدگیوں سے آشنا نہیں ہوئے ہیں، ممکن ہے کبھی نہ ہوں۔ لیکن ان کے یہاں دو احساسی کا ایک نیا طرز دکھائی دیتا ہے، یعنی وہ عشقیہ احساس کے مسئلے کو اپنی طرح حل کرنے کی کوشش میں ہیں۔ لفظ کی طرف ان کا رویہ ظفر اقبال اور بانی سے ملتا جلتا ہے (اگرچہ اپنے کم زور اشعار میں وہ اپنے سے کم زور ہم عصروں سے بھی متاثر نظر آتے ہیں) لیکن ان کے یہاں ظفر اقبال کی سی مہارت اور زبان کے ساتھ ”بے ادبی“ نہیں ہے جو ہمارے عہد میں اور کسی شاعر کے حصے میں اس قدر نہیں آئی۔ لیکن بے ادبی کا یہ وسیلہ انھوں نے معشوق کے جسم کے ساتھ ضرور اپنایا ہے۔ اس طریقے میں ایک طرح کی نامردمانگی ہے جو صورت ہمارے زمانے میں ممکن تھی نہ

مرے خیال میں چابک پند تھا وہ جسم
یہ کیسی سہول ہوئی کیسے لی نہ اس کی کمال

جی چاہتا ہے ہاتھ لگا کر بھی دیکھ لیں
اس کا بدن قبا ہے کہ اس کی قبا بدن

میں اپنی جامہ پوشی پر پشیمان
وہ اپنی بے لباسی پر فدا ہے
بدن پر چیونٹیاں سی رنگیتی ہیں
یہ کیسا کھردرا بستر بچھا ہے

بدن کی اوٹ سے تنکے لگا ہے
وہ اپنا ذائقہ چکھنے لگا ہے
منڈیروں پر پرندے چھپائے
پس دیوار پھل پکنے لگا ہے

وہ منہ سے کچھ نہیں کہتا کہ پیش و پس ہیں،
بدن کا کرب تو ظاہر نفس نفس میں ہے
اگرچہ شور بہت کو چپ ہو س میں ہے
وہ کیا کرے کہ جو چالیسویں برس میں ہے

بکھری ہوئی ہے ریت ندامت کی دہن میں
اُترا ہے جب سے جسم کا دریا چڑھا ہوا

ان اشعار کی انفرادیت تجربے کی نسبتاً سادگی کے باوجود تجربے کی انفرادیت اور اس کے اظہار میں استعارے اور بالواسطہ بیان پر انحصار کے باعث نمایاں ہے۔ جس شخص نے یہ شعر کہے ہیں وہ ان میں سے بعض راہوں سے کسی نہ کسی طرح ہو کر گزرا ہے جو میر کو بھی عزیز تھیں۔ ایسا نہیں ہے کہ پریم کمار نظر نے عشق کے ذریعہ حاصل ہونے والے کرب اور عرفان اور وسعت احساس کی وہ کیفیت حاصل کر لی ہے جو میر کا طرہ امتیاز تھی کہ عذ
عشق نے کیا کیا ظلم دکھائے دن کے اس جینے

پریم کمار نظر کی غزل اپنے ہم عصروں میں کئی وجوہ سے ممتاز ہے لیکن بنیادی ماہ الامتیاز یہی بات ہے کہ وہ جنس کے تجربے کی نہ تجید کرتے ہیں اور نہ اسے سفلی سطح پر لے آتے ہیں۔ وہ ان لوگوں میں بھی نہیں ہیں جو چھپ چھپا کر گندی تصویریں دیکھتے ہیں اور شاعری میں ہجو و حرماں اور آرزو اور تمنا کے ”معموم“ پردوں کے پیچھے اپنی گھٹن کا اظہار کرتے ہیں۔ ہمارے زمانے میں عشق کے تجربے کو جنس کے تجربے سے الگ لیکن مماثل سمجھنے کا رجحان دراصل اس بات کی کوشش کا نتیجہ ہے کہ اصل عشق تو حاصل ہوتا نہیں۔ جنس اسی نوع کی ایک چیز ہے لیکن اسے بآسانی حاصل کر سکتے ہیں۔ اس میں کوئی تقدیس، کوئی مادیات نہیں، یہ محض تفریح بھی نہیں مگر ایک طرح کی لذت ضرور ہے، اس کے حصول میں کوئی اخلاقی رکاوٹ نہ ہونا چاہیے۔ لیکن ہندوستان کی حد تک جنس کی تقدیس کا رجحان آج بھی عام ہے اور شاید یہی وجہ ہے کہ ہماری زندگی میں اب بھی ایک طرح کا توازن باقی ہے، عورت کی طرف ہٹکنے والے شاعر جنس کی تقدیس سے گریز کرتے ہیں لیکن وہ اسے کلمہ کھلا لذت اور آپسی رشتوں کے ذریعے بآسانی یا بے تکلف ہاتھ

آنے کے قابل چیز سمجھنے سے بھی گھبراتے ہیں ایسے شعرا کے یہاں عشقیہ احساس کی خامی اور تجربے کی تنگ دامانی صاف نظر آتی ہے۔ پریم کنار نظر کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے جسم کی لذت کے ذریعے روح یا فرد کے ضیاع کے امکان کو بھی دیکھ لیا ہے۔ اگر وہ براہ راست احساس کی سطح پر شاعری کرتے تو ممکن تھا کہ تجربے کی یہ جہتیں ان پر روشن نہ ہوتیں۔ لیکن احساس کو محض انگیز کر لینے کے بجائے کسی نہ کسی موقع پر کبھی نہ کبھی وہ اس کا تجربہ بھی کرنے بیٹھ جاتے ہیں۔

قطرہ قطرہ لٹے گا ایک خواب سادیکھن
دیر سے یہ خواہش ہے اپنا ڈاکٹر دیکھوں

پھر کھجوروں کے درختوں میں دھواں سا کس لیے
آگ جب تپائی نہ تھی اور قافلہ ٹھہرا نہ تھا

مجھ کو ہر سمت سے آواز لگانے والے
حد فاصل بھی کوئی رکھ کہ ادھر جاؤں میں

کھولی نہ تھی کتاب کہ سب حرف مٹ گئے
اُمّی نہ تھی نگاہ کہ منظر سمٹ گیا

چاروں طرف بچھائے گا پانی کی چادریں
ایسا کہاں کا وہ جو فریب سراب دے

دیکھ آئے اس کو اور دیکھا نہیں
میری آنکھیں اب مرا حصہ نہیں

ان اشعار میں نارسائی یا ناکامی یا خاموشی کا تجربہ محض ایک شخص کے حوالے سے بیان نہیں ہوا ہے۔ اس تجربے میں ایک طرح کا اسرار بھی شامل ہے جو شاعر کی ذات کا حصہ ہے۔

یہ اسرار اس لیے پیدا ہوا ہے کہ شاعر بعض حوادث، بعض مظاہر سے واقف ہے لیکن وہ ان کے اسباب سے نا آشنا ہے اور ان کو محض حقیقت کی سطح پر قبول کرتا ہے۔ ان سے سوال و جواب نہیں کرتا۔ قطرہ قطرہ لٹ جانے کا خواب اپنا ذائقہ دیکھنے سے کس طرح مماثل ہے۔ اس قضیے کو حل کرنے کی اسے فرصت یا ضرورت نہیں۔ اس کو ہر سمت سے آوازیں آتی ہیں۔ لیکن وہ اس بات کی فکر نہیں کرتا کہ جس سمت جا رہا ہوں یا جس سمت جانا ہے وہاں پہنچ کر میں خود کو ظاہر کروں گا یا معدوم کروں گا۔ ممکن ہے یہ آوازیں محض جسم کی آوازیں ہوں اور ناک، کان، آنکھ، ہاتھ، پاؤں کی سطح پر خود کو ظاہر کرتی ہوں۔ ممکن ہے یہ ماورائی آوازیں ہوں جو حد فاصل کے بغیر بے معنی معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن دونوں صورتوں میں شاعر کی اپنی ذات خود ایک پُر اسرار تجربہ بن کر ظاہر ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پریم کمار نظر کے وہ اشعار بھی، جن میں بے ظاہر کوئی شخص اپنی تمام تنومند اور توانا کشش کے ساتھ جلوہ گر ہے، دوسری یا تیسری بار پڑھنے پر شخصیت سے زیادہ تصویریت کے حامل نظر آتے ہیں۔

اک شخص جس سے میرا تعارف نہیں مگر
گذا ہے بار بار مجھے دیکھتا ہوا

میں بھی اس کے لیے اک حرف غلط ہوں یاد
خود ہی لکھتا ہے مجھے خود ہی مٹاتا ہے مجھے

رکھ دی ہے اس نے کھول کے خود جسم کی کتاب
سادہ ورق پہ لے کوئی منظر اتارے

دوسرے اور تیسرے شعر میں حیرت انگیز داخلی مماثلت ہے، اگرچہ بظاہر دوسرا شعر بالبد الطبیعیاتی اور تیسرا شعر جسمانیاتی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن دونوں اشعار میں حرف کتاب، ورق، لکھنا، مٹانا وغیرہ کے پیکر دل کا مشترک ہونا معنی خیز ہے۔ جس سادہ ورق پر کوئی منظر اتارنے کی ترغیب ہے وہ بظاہر تو معشوق کا جسم ہے لیکن جس شخص کو منظر اتارنے کی ترغیب دی جا رہی ہے وہ خود حرف غلط کی طرح کسی اور کے ہاتھوں، جتنا مشاعرہ ہوتا ہے۔ اس طرح ظاہری جسم دراصل داخلی تصور کا عکس معلوم ہونے لگتا ہے۔

کہتے ہونٹوں کا لمس یاد رہے

ایک بھی نقش دیر پا نہ ملا

انیسویں صدی کے آخری دنوں میں آرتھر سائمنز
 ایک نظم میں کہتا ہے :

جب میں نے تمہاری خاطر اس کو چوما

تو میرے لب تمہارے نام کی سسکی لے رہے تھے

آرتھر سائمنز اپنی نارسائی کو یوں بھلاتا ہے کہ اگرچہ میں نے کسی اور کا بوسہ لیا لیکن یاد تجھے ہی کر رہا تھا یا اپنی بے راہ روی اور بے وفائی کا جواز یوں ڈھونڈتا ہے کہ میں نے کسی اور لڑکی کو چوما لیکن تیری خاطر اور تیرا نام لے کر روتے روتے چوما۔ بہر صورت عشق میں اب وہ استقامت نہیں جو اس کا طرہ اختیار تھی۔ پریم کا نظر جس زمانے میں سانس لے رہے ہیں وہ آرتھر سائمنز جیسی بھی ایمان داری کا تحمل نہیں ہو سکتا لیکن آرتھر سائمنز سے زیادہ مضبوط دل والا ضرور ہے۔ لہذا وہ دوسری لڑکی کو چومتے وقت اپنی مبینہ اصلی معشوقہ کو روتا نہیں بلکہ صاف محسوس کرتا ہے کہ اب کوئی نقش پایدار ہی نہیں تو شاعر کیا کرے۔

ہم نے آواز نہ دی ہوگی اسے

اس نے بھی مرگے نہ دیکھا ہوگا

دونوں تجربے موجود لیکن مبہوم ہیں، کیوں کہ لوگ نہ جانے کیا سوچ کر (مجبوراً نہیں بلکہ سوچ کر) لوگوں کو بھول بھی جاتے ہیں۔

وہ مجھے بھولنے والا تو نہ تھا

جانے کیا سوچ کے بھولا ہوگا

پریم کا نظر سطحی جذباتیت سے اکثر دامن بچا لیتے ہیں، اس لیے ان کے یہاں ایک طرح کی کلاسیکی توانائی اور وقار نظر آتا ہے جو انھیں حصار غزل گریوں میں نمایاں کر دیتا ہے۔ ان کے یہاں رومانی حزن کی ہلکی سی جھلک ضرور ہے، لیکن عشقیہ شاعری کی جو سمت انھوں نے نکالی ہے اس میں حزن سے زیادہ نیم تلخ مایوسی کا فرما ہے۔ تمام جدید شاعری اپنی شعریات یعنی زبان اور زندگی کی طرف رویت کی حد تک رومانی ہے۔ (ارومانی سے مراد وہ رومانیت نہیں جس کا ڈنکار دو کے نقادوں نے آخر شیرازی کے سہارے پٹیا ہے بلکہ وہ رومانیت جو ایک طرح

کا طرزِ حیات ہے اور جس کی اساس اس نظریے پر ہے کہ تکمیل سب سے بڑی حقیقت ہے، پریم کار
 نظر کی جو شخصیت ان کی شاعری میں جھلکتی ہے وہ اسی رومانیت سے سرشار ہے جو ایک طرف بوڈیئر
 کو جنم دیتی ہے اور دوسری طرف جیمس جوائس پیدا کرتی ہے جس کا رشتہ غالب اور میر دونوں کے
 ساتھ مضبوط ہے کیوں کہ یہ سب لوگ آخری تجزیے میں گٹ فریڈرین *Gottfried Benn*
 کے اس قول کے ہم نوا نظر آتے ہیں کہ فن، ریاست یا تاریخ سے الگ مقام پر قائم ہوتا ہے اور اصلاً
 و اصولاً دنیا اسے کسی نہ کسی طرح جھٹلاتی اور دھتکارتی ہے۔ اس معنی میں کہ فن کا یہ کام نہیں کہ
 دنیا کے تقاضے پورے کرے۔ بلکہ اس کا منصب یہ ہے کہ اپنے تقاضے پورے کرے۔ پریم کار نظر
 اس نکتے سے بہ خوبی واقف ہیں۔ اسی لیے میں ان سے پر امید ہوں۔

نئے انوکھے موڑ بدلنے والی میں

ہائی کی شاعری تین ادوار میں تقسیم کی جاسکتی ہے۔ پہلا دور تو وہ ہے جب وہ اپنا محاورہ تلاش کر رہے تھے۔ اس وقت انھیں نئے کی جستجو تھی، لیکن نئے کی پہچان نہ تھی۔ یہاں پر ان کے بعض معاصر جو ان سے کچھ برس بڑے تھے۔ یا ان سے کچھ سال پہلے سے شاعری کر رہے تھے۔ (ناصر کاظمی، خلیل الرحمن اعظمی، ابن انشا) ان کے بارے میں عام طور پر یہ خیال ہے کہ وہ تیرے متاثر تھے۔ ان کے ساتھ کچھ اور لوگوں مثلاً احمد مشتاق اور سلیم احمد نے سودا، انشا اور یگانہ کے حوالے سے خود کو دریافت کرنے کی کوشش کی۔ ان لوگوں سے عمر میں کچھ ہی بڑے شعرا میں عزیز حامد مدنی، غالب کے دامن کش رہے تو مصطفیٰ زیدی نے جوش کی نثری منطق پر تخیل کا رنگ پھیرنے کی ناکام کوشش کی۔ مجید امجد کی غزل پر حلقہ ارباب ذوق کی نظم کا اثر جھلکتا ہے، لیکن متذکرہ بالا تمام شعرا میں مجید امجد نے غزل کی طرف سب سے کم توجہ دی۔ اور خلیل الرحمن اعظمی کے علاوہ بانی کے کسی ہندوستانی ہم عصر یا ہم عمر کے یہاں غزل کی دریافت کی کوشش نہیں ملتی۔ بانی کی شاعری کے اوائل دنوں میں یگانہ کا نام پڑھے لکھے حلقوں میں مقبول ضرور تھا، لیکن غزل گویوں کی امامت جگر مراد آبادی کے ہاتھ میں تھی، اور ظاہر ہے کہ جگر کی غزل کے توسل سے نئی غزل یا نئے رجحان تک پہنچنے کا راستہ ملنے کا کوئی سوال نہ تھا۔ چنانچہ ایک طرف تو حسن نعیم جیسے نوجوان جگر کے اثر سے آزاد ہونے کی کوشش کر رہے تھے تو دوسری طرف محبوب خزاں اپنے ”مگر سچ کون بولے گا“ والے مضمون میں نئے شاعروں کو اس بات پر لعنت ملامت کر رہے تھے کہ وہ فراق یا نشور و احدی کی طرح کا شعر کہیں نہیں کہتے۔ خود فراق

کا یہ عالم تھا کہ پاکستان میں ان کی غیر معمولی قدر و منزلت کے باوجود (ایک طرف تو محمد حسن عسکری اور سلیم احمد، اور دوسری طرف ناصر کاظمی، یعنی پورا کراچی اور پورا لاہور فراق صاحب کے ہاتھ میں تھا) ہندوستان کے سنجیدہ شعرا فراق صاحب سے یابوس ہو چلے تھے۔ انھیں اس بات کا احساس تھا کہ جو باتیں وہ کہنا چاہتے ہیں ان کے لیے فراق صاحب کے یہاں نمونے نہیں ملتے، اور نہ ایسے امکانات ملتے ہیں جو کہ ان نمونوں کو بنانے میں معاون ہوں۔ فراق کے انتخابِ کلام پر خلیل الرحمن اعظمی کا دیباچہ (غالباً ۱۹۶۳ء) اس بات کو واضح کرتا ہے۔

بانی پیروی تیر اور پیروی انشا سے اتنے ہی نامطمئن تھے جتنے پیروی فراق یا پیروی جگر یا تنبیح یگانہ سے۔ ان کی سرشت میں ایک بے چین لائابالی پن تھا جو پس پردہ سنجیدہ اور پیچیدہ تھا۔ انسان کی عام زندگی اور خاص کر معاصر دنیا میں ناآسودگی، ناکامی اور نارسائی کا احساس انھیں بھی تھا، یہ احساس تو اس تمام نسل کا خاصہ ہے جسے ہم جدید (یا اگر ہم اس سے نااض ہیں تو جدیدیت زدہ) نسل کہتے ہیں، لیکن انھیں عشق کا بھی احساس تھا، اس ذاتی سطح پر نہیں جو ناصر کاظمی یا خلیل الرحمن اعظمی کا خاصہ ہے اور اس نوجوان، رومانی، خوش گوار اور نیم محزوں سطح پر بھی نہیں جو ابن انشا نے دریافت کی تھی۔ خلیل الرحمن اعظمی اور ناصر کاظمی کا عشق ذاتی سطح پر ناکام رہ کر کئی آناتی المیوں کا اشارہ بن جاتا ہے۔ ان المیوں کا حصار صرف سماجی دنیا یا کسی ایک ماحول کے گرد نہیں ہے۔ سلیم احمد نے عشق کے روایتی تجربے کو معاصر محاورہ میں بیان کرنے اور اس کے روایتی رومانی رنگ کو الٹنے کی کوشش کی۔ اس طرح ان کا عشق اوپر اوپر پہنچتی لیکن اندر اندر ذاتی اور روحانی (نہ کہ رومانی جیسا کہ ابن انشا کا عشق تھا) نظر آتا ہے۔ احمد مشتاق کسی کسی وقت شہری ماحول میں عشق کے زوال کی بات کرتے تھے اور کبھی کبھی اس ماحول کے باوجود عشق کو ایسا تجربہ بھی بنتا ہوا دیکھتے تھے جو پوری شخصیت کو پامال کر دیتا ہے، یا پھر بدل ڈالتا ہے (ملحوظ رہے کہ یہ باتیں اس وقت کی ہیں جب یہ سب شاعر جوان تھے۔ یعنی یہ آج سے پچیس تیس برس پہلے کی باتیں ہیں جس وقت سے لے کر اب تک بعض کے یہاں (مثلاً احمد مشتاق کے یہاں تغیر آیا ہے تو بعض اپنے ارتقا کے مقررہ منازل پر رہ کر کے ہم سے جدا ہو چکے ہیں، بلکہ افسوس یہ ہے کہ اکثریت جدا ہی ہونے والوں کی ہے) مصطفیٰ زیدی، ناصر کاظمی، مجید امجد، خلیل الرحمن اعظمی، ابن انشا اور اب بانی خود) ان تمام شاعروں کے یہاں عشق کا مرکز و محور کوئی ایسی شخصیت نہیں جسے ہم گوشت پوست کی لڑکی کہہ سکیں۔ (جن لوگوں کے بارے میں شہور

ہے کہ وہ تیر سے متاثر ہوتے۔ یعنی ناصر کاظمی اور خلیل الرحمن اعظمی، ان کے پڑھنے والوں کو اس بات پر غور کرنا چاہیے کہ اگر وہ واقعی تیر کے اتنے اچھے شاگردانِ محضی تھے تو ان کے کلام میں اس عورت کا ذکر کیوں نہیں جس کے ”سونے سے بدن پر کبریتی رنگ کا لباس کس قدر چسپاں ہو جاتا تھا اور جس کا بدن تمام“ اس کے جاے سے ”اگلا پڑے“ تھا۔ تیر کے جن اشعار کا حوالہ میں نے یہاں دیا ہے وہ حسبِ ذیل ہیں:

اس کے سونے سے بدن پر کس قدر چسپاں ہے ہاتے
جامہ کبریتی کسو کا جی جلاتا ہے بہت
کیا لطف تن چھپا ہے مرے تنگ پوش کا
اگلا پڑے ہے جاے سے اس کا بدن تمام
کشتہ ہوں میں تو شیریں زبانی یار کا

اے کاش وہ زبان ہو اپنے دہن کے نیچ
سلیم احمد کے یہاں عورت سے زیادہ اس بات کو ثابت کرنے کا ذکر ہے کہ وہ عورت سے واقف ہیں۔ اب پورے پورے دیوان کھنگالنے کے لیے آپ سے کیا کہوں؟ ”فون“ کے جدید غزل نمبر سے ایک ایک دو شعر ان لوگوں کے اٹھاتا ہوں۔ یہ شعر کم و بیش اسی زمانے میں کہے گئے ہیں جس کا میں ذکر کر رہا ہوں سے
مصطفیٰ ازیدی:

اک موجِ خونِ خلق تھی کس کی جبیں پہ بھٹی
اک طوقِ فردِ جرم تھا کس کے گلے میں تھا
صہباے تند و تیز کی حدت کو کیا خبر
شیشے سے پوچھیے جو مزہ ٹوٹے میں تھا
اگر جوشِ صاحب کو مصطفیٰ ازیدی بہت عزیز تھے تو کیا حیرت ہے؟ ان اشعار میں جوشِ صاحب ہی بول رہے ہیں۔
ابنِ انشا:

دیکھ ہمارے ماتھے پر یہ دشتِ طلب کی دھول میاں
ہم سے ہے ترا در دکاناٹ دیکھ ہمیں مت بھول میاں

خار و خس و خاشاک تو جانیں ایک تجھی کو خبر نہ ملے

اے گلِ خوبی ہم تو بحثِ بدنام ہوئے گلزار کے بیچ

ان اشعار کی سنگینی میں کلام نہیں، لیکن ان میں مستحکم اور جس سے بات کی جا رہی ہے
دونوں کی شخصیت پر چھائیں جیسی دھندلی ہے۔ فرق محسوس کرنا ہو تو اسی طرز کے یہ دو شعر دیکھیے۔
چاہ کا دعوا سب کہتے ہیں مانیے کیوں کہ بے آثار

اشک کی سرخی، زردی منہ کی عیش کی کچھ تو علامت ہو

(اشک کی سرخی اور منہ کی زردی "دشتِ طلب کی دھول" کے مقابلے میں کس قدر فوری اور

Concrete ہے، شخصیت فوراً مجسم ہو جاتی ہے)

پتاپتا گلشن کا تو حال ہمارا جانے ہے

اور کہے تو جس سے اے گل بے برگی اظہار کریں

(ابنِ انشا کا پہلا مصرع میر کے پہلے مصرعے کا ترجمہ ہے، لیکن ابنِ انشا کے یہاں ایک

تجھی کو خبر نہ ملے، غیر ضروری ہے اور میر اپنی بے برگی کا اظہار کرنے کے لیے اب بھی آمادہ ہیں۔

(ہمیں اور کسی کے سامنے رسوا کرنا ہو تو وہ بھی یہی، بدنام ہونے کا ڈر نہیں) اور گل کے ساتھ

"بے برگی" کس قدر مناسب ہے)

ناصر کاظمی: ("فنون" کے جدید غزل نمبر میں کوئی غزل اس زمانے کی نہیں جو زیر بحث ہے

اس لیے "برگِ نئے" کے یہ دو شعر دیکھیے)

آتشِ غم کے یلِ رداں میں نیندیں جل کر راکھ ہوئیں

پتھر بن کر دیکھ رہا ہوں آتی جاتی راتوں کو

نچھ کو ہر پھول میں عریاں سوتے

چاندنی رات نے دیکھا ہوگا

پہلا شعر معمولی ہے (کیوں کہ اس میں لفاظی بہت ہے)، دوسرا شعر لا جواب ہے، لیکن ان

کو کہنے والا شخص میر کی طرح کا نہیں ہے کیوں کہ ناصر کاظمی اپنے معشوق کو صرف چاندنی کی آنکھ سے

پھول میں عریاں سوتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں۔ اب میر کو سینے۔

رات کو جس میں چین سے سوئیں سو تو اس کی جدائی میں شمعِ نمط جلتے رہتے ہیں اور یہیں کھاتی ہے رات

راتوں پاس ملے لگ موئے نئے ہو کر ہے یہ عجب دن کو بے پردہ نہیں ملتے ہم سے شرماتے ہیں ہنڈ

مزید تشریح کی ضرورت نہیں۔ خلیل الرحمن اعظمی ؒ

وادِی غم میں مجھے دیر تک آواز نہ دے

وادِی غم کے سوا میرے پتے اور بھی ہیں

اجواب شعر ہے، لیکن تیر کی بنیادی صفت کہ ان کا معشوق اصلی اور وہ خود روزِ مَرَو کی دنیا میں رہنے بسنے والے عاشق ہیں۔ اس شعر میں نہیں ملتی۔ تیر کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ ہمیشہ تر تجربات کو فوری سطح پر بہتے ہیں۔ ان کے مرکزی کردار محض رسمیاتی Conventional نہیں بلکہ ڈرامائی الہاد کے حامل ہیں۔ مندرجہ ذیل شعر دیکھیے

اس دشت سے ہو تیر تراکیوں کے گذارا

تا دُلاؤ ترے گل ہے تری تابہ کمر آب

وادِی غم میں گم ہونے یا نہ ہونے کی بات تو بعد کی ہے، تا دُلاؤ گل اور تا کمر آب میں غرق شخص محض روایتی آوارہ گدہ عاشق کی تمثیل نہیں بلکہ ایک جیتا جاگتا انسان ہے۔

سلیم احمد :

انتظام ایسا کہ گھسٹی ہی نہیں رونے بزم

ہم سے کہتے ہیں کہ وعدے پہ لگا رکھا ہے

بہت خوب شعر ہے، اسی قافیے میں تقریباً اتنا ہی خوب شعرا اور بھی ہے

حال دل کون سائے اُسے فرصت کس کو

سب کو اس آنکھ نے باتوں میں لگا رکھا ہے

لیکن دونوں شعروں میں بات صرف بات ہی تنگ رہتی ہے۔ اپنی ”غیر رومانی“ اور

مردانہ تہ کلنی کے باوجود (جو زبان حال سے یہ کہتی ہوئی معلوم ہوتی ہے کہ سلیم احمد عشق کے

تجربے کو) (deromanticize) کرنا چاہتے ہیں) یہ اشعار عشق کی بات اور اس کے تذکرے

کو تو (deromanticize) کر دیتے ہیں، لیکن معشوق کے بدن کے ساتھ کھلڈنار رویت

اپنانے سے گریز کرتے ہیں۔

ان مثالوں اور ان پر اس قسم کے اظہارِ رائے سے میرا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ یہ شعرا

اہم نہیں ہیں، یا نئی غزل کی تعمیر میں ان کا کوئی حصہ نہیں۔ مصطفیٰ زیدی کے علاوہ ان سب شعرا

نے، جن کا میں نے حوالہ دیا ہے یا صرف نام لکھے ہیں، نئی غزل کی شکل اور تربیت میں نمایاں حصہ

لیا ہے۔ میں کہنا یہ چاہتا ہوں کہ بانی جس نئے اظہار کی تلاش کر رہے تھے اس کو حاصل کرنے کے لیے ان کے نسبتاً زیادہ عمر والے ہم عصروں سے انھیں کوئی مدد نہ مل سکتی تھی۔ غالب کی پیروی پہلے ہی سے ہو رہی تھی، اب تیسرا ورسودا اور انشا کی دریافت نو ادبیگانہ کی مقبولیت کا بھی حال ان کے سامنے تھا۔ یہ سب نیا تھا لیکن ان کے لیے کافی نہ تھا اور عشق اور حسن سے جو چومکھ رشتہ وہ قائم کرنا چاہتے تھے اس کے لیے بھی انھیں نہ ناصر کاظمی سے مدد مل سکتی تھی، نہ ابن انشا سے، نہ خلیل الرحمن اعظمی یا سلیم احمد سے۔ ان کے یہاں حسن کا احساس جسمانی اور پیچیدہ تھا، مشہور مفہوم والا رومانی یا اینٹی رومانی نہ تھا۔ ہمارے یہاں حسن کے بارے میں ”رومانی“ احساس سے مراد یہ ہے کہ معشوق کے جسمانی پہلوؤں کا تذکرہ باکل نہ ہو، یا محض رسمی ہو، تاکہ معشوق عالم انسانی سطح سے بلند نظر آئے۔ اگر اس کے جسمانی پہلوؤں کا ذکر ہو بھی تو اس قدر شدت سے ہو کہ معشوق کی جگہ دیوی دکھائی دے (جیسا کہ فراق کے یہاں ہے) ”غیر رومانی“ احساس سے مراد یہ ہے کہ بہ قدر ہمت باتیں کھل کر کہی جائیں اور معشوق کو کم و بیش گوشت پوست والا انسان دکھایا جائے۔ یہ بھی ایک طرح کی رومانیت ہی ہے، لیکن رومانی اور غیر رومانی کے یہ دونوں تصور بڑی حد تک فرضی ہیں اور محمد حسن جیسے معصوم نقادوں نے ہی انھیں صحیح سمجھا ہے۔ بہر حال بانی کو ان دونوں تصورات سے سروکار نہ تھا اور معاصر دنیا میں غنی، خوب صورتی اور زندگی کا حوصلہ دینے والی اقدار کی پامالی یا شکستگی کے جس احساس کا وہ اظہار کرنا چاہتے تھے اس کے لیے موجودہ نمونے کافی نہ تھے۔ معمولی درجے کا شاعر اس صورتِ حال، یا اپنی تخلیقی زندگی میں ایسے کرائس سے دوچار ہو تو وہ یا تو بے لگام تجربے کے لالچ میں آکر اپنے تخلیقی منصب کو کھو بیٹھتا ہے، یا پھر چند برسوں کی داخلی کش مکش کے بعد کوئی جانی پہچانی راہ اختیار کر کے صبر کر لیتا ہے۔ بانی نے ان دونوں انجاموں سے خود کو محفوظ رکھا۔ ان کی اس کامیابی میں دو عناصر کارگر ہوئے۔ ایک تو خود ان کا تخلیقی شعور، جو ہماری پوری شعری روایت سے آگاہ تھا اور جسے معلوم تھا کہ امکانات صرف اتنے نہیں ہیں جتنے کہ سامنے دکھائی دے رہے ہیں۔ دوسرا عنصر بلاشبہ ظفر اقبال کا اثر تھا۔ ظفر اقبال کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ انھوں نے نہ صرف اپنی شاعری کو، بلکہ بہت سے دوسرے شاعروں کو اور حتیٰ کہ پوری جدید شاعری کو گم راہ کیا۔ اگر یہ صحیح ہے تو یہ بہت بڑا اعزاز ہے۔ کیوں کہ ایک پوری شاعری کو گم راہ کرنے کا مطلب ہے شاعری کا پورا رخ بدل دینا۔ آپ کسی جگہ کھڑے ہوں اور اچانک اندھیرا کر کے آپ کو دوچار چکر دیے جائیں اور پھر اسی مقام پر لا کر

آپ کو اس طرح کھڑا کر دیا جائے کہ آپ کا رخ بدل دیا ہو تو اغلب یہ ہے کہ آپ کو یہ معلوم ہی نہ ہوگا کہ آپ کا رخ بدل دیا گیا ہے۔ اسی طرح اگر تمام شاعری گم راہ ہوگئی تو اس کا مطلب یہ نکلا کہ آپ وہی گم راہی اس کی راہ ٹھہری، گویا نئی راہ مل گئی۔ آتنا بڑا کارنامہ غالب اور اقبال سے بھی نہ ہوا تو ظفر اقبال سے کیا ہوگا؟ لیکن ظفر اقبال نے بانی کو فارسیت کا تخلیقی استعمال سکھایا۔ وہ سطحی، ٹھسھرتی ہوئی رسمی فارسیت نہیں جو مصطفیٰ زیدی نے جوش سے سیکھی تھی۔ وہ دانش مندانہ فارسیت نہیں جو ملاحد رائے شیرازی کی نثر اور راشد کی نظم میں ہے (یعنی جس میں فارسیت سے intellectual instrument کا کام لیا گیا ہے۔ راشد اس میں بے نظیر ہیں اور جو لوگ ان پر ناسخیت کا الزام رکھتے ہیں انھوں نے ناسخ کو پڑھا نہیں ہے) ظفر اقبال نے بانی کو عشق کی تمام پیچیدگیاں اور اس کے تمام مراحل و منازل، جو روحانی ہم آہنگی سے لے کر دل کی درد مندی اور جسم کی تجبید اور جنسی تجربے میں روحانی بندی سے لے کر نامردی کی ناکامی تک پہنچے ہوئے ہیں، یہ سب سکھائیں۔ ظفر اقبال نے بانی کو نفلوں کا احترام لیکن ان کی پرستش سے گریز کا فن سکھایا۔ الفاظ کے ساتھ ایک حاکمانہ برتاؤ، قواعد اور صرف و نحو کی جگہ جگہ شکست ریخت، لیکن اس طرح کہ اس سے کوئی تخلیقی فائدہ حاصل ہو، اور یہ بھی ظاہر ہو جائے کہ ”یہ غلطیاں“ یا ”بے اعتدالیاں“ لاعلمی یا بے پردائی کی وجہ سے نہیں ہیں، یہ فن بھی بانی کو ظفر اقبال سے ملا۔

ان عناصر میں بانی نے اپنی شخصیت اور اپنی شاعرانہ بصیرت کے وہ عناصر شامل کیے جو ظفر اقبال اور ان میں مشترک نہیں تھے۔ ہمارے یہاں غزل کا شاعر یا تو اپنے آپ پر روتا ہے یا ہنستا ہے (رونے والے شاعر زیادہ ہیں، ہنسنے والے کم) جو شاعر روتا ہے وہ سوچتا ہوا اور بخیر بھی دکھائی دیتا ہے، اس لیے اس کی آدھکت جلدی اور زیادہ ہوتی ہے۔ جو اپنے آپ پر ہنستا ہے لوگ اس سے خوف کھاتے ہیں۔ غالب اور میر صرف یہ دو غزل گو ایسے ہیں جو نہ ٹھیک سے ہنسنے والوں میں شامل ہو سکتے ہیں اور نہ ٹھیک سے رونے والوں میں۔ stereotype میں شامل ہونے سے انکاری ہونے کے باعث وہ ہمارے سب سے بڑے شاعر اور سب سے مشکل شاعر ہیں۔ ظفر اقبال بھی ہنسنے والوں کی stereotype میں شامل ہوتے ہوئے رہ گئے ہیں کیوں کہ ان کے یہاں ہنسی کے نیچے اور اکثر ہنسی کے ساتھ ساتھ سنجیدگی اور غصہ اور خوف بھی ہے بانی نے ظفر اقبال کی شخصیت کے ان پہلوؤں کو جو stereotype والے پہلو ہیں، بالکل قبول

نکلیا۔ خود ان کا مزاج انھیں ہنسنے والوں سے الگ رکھتا ہے، لیکن وہ رونے والے stereotype میں بھی شامل نہیں ہوتے۔ بانی نے اپنے تمام احساس کو محرومی اور ہتزاز دونوں انتہاؤں سے الگ رکھ کر ظاہر کیا ہے۔ ان کے کم شعر ایسے ہیں جن کو طنز، خوش طبعی، غم گینی، محرومی، خوف، غصہ وغیرہ قسم کے موضوعاتی لیبل کے تحت رکھا جاسکے۔ ان کی شخصیت کی نمایاں صفت ایک طرح کی پراسرار خواب ناک ہے، ایسی خواب ناک جس میں بعض وقت کئی منظر ایک ساتھ بنتے بگڑتے نظر آتے ہیں اور بعض وقت پورے ماحول میں ایک تناؤ، ایک بے چین توازن مستولی رہتا ہے یہی چیز ان کو طغراقبال سے الگ اور ممتاز کرتی ہے۔ اپنے اس واحد ہم عصر سے، جو ان کی سی تخلیقی مشکل سے گزر رہا تھا، انھوں نے اپنے تخلیقی سفر کے لیے استعارے طلب کیے، لیکن جو شخص اس سفر پر نکلا وہ بانی تھا، طغراقبال نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ گہری مشابہت کے باوجود دونوں الگ الگ شاعر نظر آتے ہیں۔

ہتزاز اور محرومی ان دونوں انتہاؤں سے خود کو الگ رکھ کر بانی نے اپنے شعر میں جس طرح کا توازن پیدا کیا اور جسے میں نے ایک بے چین تناؤ اور توازن سے تعبیر کیا ہے، اس کی پہچان یہ ہے کہ ان کے اس دور کے اکثر اشعار میں براہ راست سوال، یا سوالیہ انداز، یا سوالیہ لہجے سے کام لیا گیا ہے۔ سوال میں بے چینی اور تناؤ ہوتا ہے، جواب میں اس بے چینی اور تناؤ کا حل ہوتا ہے، لیکن شعر اگر صرف سوال اور جواب پر قائم ہو تو اس کے نتیجے میں جو توازن حاصل ہوتا ہے وہ میکانیکی اور بڑی حد تک غیر تخلیقی ہوتا ہے، جیسا کہ چلبست اور اقبال کے ان اشعار میں ہے۔

زندگی کیا ہے عناصر میں ظہور ترتیب

موت کیا ہے انھیں اجزا کا پریشاں ہونا

میں تجھ کو بتاتا ہوں تقدیر اُم کیا ہے

شمیر و سنال اول طاؤس و رباب آخر

براہ راست سوال جواب کی میکانیکیت اور اس کے ذریعہ حاصل ہونے والے حل

(resolution) کی مزید مثال دیکھنا ہو تو شیفتہ کے اس مشہور شعر کو دیکھو

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ

اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

یہ لکھ کر دیکھیے۔

اس طے کا نام دردِ محبت ہے شیفۃ

اک آگ سی ہو سینے کے اندر لگی ہوئی

علم بیان کی اصطلاح میں اصل شعر انشائیہ ہے اور اس کی تحریف شدہ شکل خبریہ۔ علم بیان کے ماہرین اس نکتے سے بخوبی آگاہ تھے کہ خبر کے مقابلے میں انشائطیع تر ہے۔ سوال و جواب کی خوبی تب ہوتی ہے جب جواب براہ راست نہ ہو۔ جیسا کہ حیر کے اس مشہور شعر میں ہے۔

کہا میں نے کتاب ہے گل کا ثبات کلی نے یہ سن کر قسم کیا

جب تک سوال باقی رہتا ہے تناو باقی رہتا ہے اور مسلسل تناو باقی رکھنا بھی بالآخر اپنے ہی کو ناکام بنانے کا مرادف ہو جاتا ہے۔ کیوں کہ شعر کیسا ہی گہرا یا جذبہ کتنا ہی نادر کیوں نہ ہو سوال کا جواب اگر نہ ملے تو تخلیق کا تقاضا پورا نہیں ہوتا۔ بانی کے سوالیہ یا سوالیہ نشان والے اشعار چوں کہ استعارے پر قائم ہیں اس لیے سوال یا سوالیہ لہجے کا جواز اور جواب دونوں ان کے اندر ہی موجود ہیں۔ یعنی جوابات استعارے کے بغیر کہی جاتی اور محض خبریہ ہوتی، اب استعارے کی بنا پر اپنے جواب آپ تلاش اور حاصل کرتی ہے۔ سوال سے کئی طرح کے کام لیے جاسکتے ہیں اور یہ کام بیک وقت بھی ہو سکتے ہیں، یا الگ الگ موقعوں پر الگ الگ بھی ہو سکتے ہیں۔

شاعر جب سوال پوچھتا ہے یا سوالیہ لہجے میں گفتگو کرتا ہے تو اس کا مقصد کسی چیز کو معلوم کرنا نہیں ہوتا۔ (یوں بھی، شعر اس لیے نہیں کہا جاتا کہ اس سے کسی کی معلومات میں اضافہ ہونے کی توقع ہو) شعر میں سوالیہ انداز یا ایسے انداز جس میں سوالیہ عنصر شامل ہو، دراصل مشاہدے کو بیان کرنے، کسی چیز کی طرف توجہ دلانے، کسی ایسی بات کو کہنے جس کو براہ راست نہ کہ سکیں، کسی پیچیدہ تاثر یا تجربے کو بیان کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ میں ادھر کہہ چکا ہوں کہ بانی کسی stereotype میں شامل نہیں کیے جاسکتے، ان پر کسی قسم کا ٹیپل نہیں لگ سکتا اور نہ ان کے اکثر اشعار کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ غم، غصہ، خوشی، طنز وغیرہ کے اشعار ہیں۔ قدیم سنسکرت شریات کی رو سے ہر شعر کسی نہ کسی جذبہ یا کیفیت کو بیدار کرتا ہے، یہاں تک تو ٹھیک ہے لیکن بہت سے شعر ایسے جذبات کو بیدار کرتے ہیں یا ایسا تاثر پیدا کرتے ہیں جس کو آپ سنسکرت نظریے کے تحت قائم کردہ ”رس“ کے کسی طبقے میں نہیں رکھ سکتے اور بعض شعرا ایسے بھی ہوتے ہیں جو بیک وقت کئی جذبات کو متحرک کرتے

ہیں۔ ہمارے قدیم شعرا اسی لیے شعر میں ”کیفیت“ کو بڑی اہمیت دیتے تھے۔ یعنی خضر ایسا ناثر پیدا کرے جس کو ہم محسوس تو کریں لیکن classify نہ کر سکیں۔ دراصل یہ نظریہ بھی اسی اصول کا براہ راست نتیجہ ہے کہ شعر معلوم کرنے، یعنی اشیا کے بارے میں معلومات حاصل کرنے کا کام نہیں کرتا، یعنی شعر hauristic نہیں ہوتا۔ بانی کے سوالیہ استعاراتی اشعار بھی معلوم کرنے کے بجائے ظاہر کرنے کا عمل کرتے ہیں، لیکن ظاہر کرنے کا عمل بھی اہل ہمارے اندر ہوتا ہے، شعر اس کے لیے محض نقطہ آغاز کا کام کرتا ہے۔ بانی کے بہت کم شعر ایسے ہیں جن کا مفہوم ان کا لفظی ترجمہ کر کے بیان کیا جاسکے۔ ہر شعر میں بہت کچھ مقدر رہتا ہے لیکن اس وجہ سے نہیں کہ شاعر نے جان بوجھ کر بات ادھوری چھوڑ دی ہے بلکہ اس وجہ سے کہ سوال کا استعاراتی انداز کئی طرح کے تاثرات کو راہ دیتا ہے۔ مثلاً ان اشعار میں تجسس اور تاسف دونوں کی کار فرمائی ہے۔

دکھا کے لمحہ خالی کا عکس لا تفسیر
یہ مجھ میں کون ہے مجھ سے فوار کرتے ہوئے

مری صدا نہ سہی ہاں مرا لہو نہ سہی
یہ موج موج اچھلتا ہوا سا کچھ تو ہے

نہیں ہے آنکھ کے صحرائیں ایک بوند سرب
مگر یہ رنگ بدلتا ہوا سا کچھ تو ہے

تیسرے شعر میں تحیر کا ہی رنگ جھلکتا ہے۔ اس ساری غزل میں ہوا سا کچھ تو ہے ”
ردیف کے باعث سوال کا لہجہ قائم ہو گیا ہے اور ”سا“ اور ”تو“ جیسے بظاہر نئے نئے الفاظ
نے کثرتِ تاثر کے لیے راہ ہموار کی ہے۔ اسی طرح اس پوری غزل میں بھی ردیف کا استفہامی
اعمال تجسس، تاسف، تحیر، خوف، اطمینان، طرح طرح کے تاثرات کے لیے خود کار عمل کرتا
ہے۔

مجھ سے اک اک قدم پر بچھڑتا ہوا کون تھا

ساتھ میرے مجھے کیا خبر دوسرا کون تھا

مندرجہ ذیل اشعار میں استفہام لے باوجود قطعیت کا دھوکا ہوتا ہے، لیکن قطعیت استفہام کی
وجہ سے نہیں ہے، کیوں کہ اگر سوالیہ انداز کی جگہ بیانیہ رکھ دیا جائے تو خبر ہی خبر رہ جائے۔

انشائی پہچان یہ ہے کہ اس کے جواب میں ”ہاں“ یا ”نہیں“ قطعیت کے ساتھ نہ کہا جا سکے۔ مثلاً ”کل بارش ہوگی“ کے جواب میں آپ ”ہاں“ یا ”نہیں“ کہہ سکتے ہیں۔ یعنی اس پر جھوٹ یا سچ کا احتمال کر سکتے ہیں۔ لیکن اگر آپ کہیں کہ ”کاش بارش ہو“ یا ”بارش کا کیا ہے“ ہوتی اہی رہتی ہے۔ تو اس پر جھوٹ یا سچ کا گمان نہیں ہو سکتا۔ اب یہ اشارہ دیکھیے عجیب رفنا سکنا نواح جاں میں ہے

یہ اور کون مرے ساتھ امتحاں میں ہے

تمام شہر کو مسمار کر رہی ہے ہوا

میں دیکھتا ہوں وہ محفوظ کس مکمل میں ہے

بانی کی شاعری کے دور دوم میں، چند غزلوں کے سوا ”حرف معبر“ اور ”حساب رنگ“ کا پورا کلام شامل ہے۔ شروع کی غزلوں میں الفاظ پر قابو اتنا جربہ نہیں ہے جتنا بعد میں نظر آتا ہے۔ نئے الفاظ، یا الفاظ کو نئے میل کے ساتھ استعمال کرنے کی کوشش میں خفیت سی لڑکھڑاہٹ ملتی ہے۔ چنانچہ ”عکس لائقیر“ ”قرب تہی لمس“ ”عکس پیکر مدلس“ ”نظارہ لاسمیت“ ”تشریح زائل“ جیسی تراکیب، جن میں ایک آئینہ کی کسر ہے، یعنی جو زبان کے جوہر سے برآمد نہیں ہوئیں اور اپنے تمام وزن و وقار کے باوجود معنی کو پوری طرح ادا نہیں کرتیں، نظر آ جاتی ہیں۔ لیکن یہ کیفیت بہت دیر تک نہیں رہتی۔ ”حساب رنگ“ میں ایک آدھ جگہ کے علاوہ کہیں محسوس نہیں ہوتا کہ زبان نے شاعر کا ساتھ چھوڑ دیا ہے۔ شروع کی ہی غزلوں میں فعل کے حذف کی ایسی مثالیں ملتی ہیں جو زبان پر پورے قابو کی دلیل ہیں۔

ایک مدغم آئینہ سی آواز سرگم سے الگ کچھ

رنگ اک دہتا ہوا سا پورے منظر میں اکیلا

دور دوم کی تمام اچھی غزلوں میں موضوعی تجربے کا اظہار بانی کی مخصوص انفرادیت بناتا

ہے۔ اس غزل کے یہ دو شعر معروض سے بہت دور ہیں، اگرچہ ان کی بنیاد معروض ہی پر رکھی گئی ہے۔ اسی بنا پر ان کا موضوعی رنگ اجنبی یا نا مانوس نہیں معلوم ہوتا ہے

بولتی تصویر میں اک نقش لیکن کچھ مٹا سا

ایک حرف معبر لفظوں کے لشکر میں اکیلا

ہو بہو میری طرح چپ چاپ مجھ کو دیکھتا ہے اک لرزنا خوب صورت عکس سا غریب اکیلا

آخری شعر میں متکلم اپنے عکس کو معشوق کا عکس سمجھ لیتا ہے، وہ اسے اپنے عکس کی طرح پہچانتا بھی ہے اور اس سے انکار بھی کرتا ہے۔ معروض میں موضوع کے داخل ہو جانے سے جو تیسری سمت مشاہدے میں پیدا ہو جاتی ہے اس کی یہ مثالیں دیکھیے۔

کئے گا سر بھی اسی کا کہ یہ عجب کردار

کبھی الگ بھی ہے شامل بھی داستاں میں ہے
 ”یہ عجب کردار“ متکلم بھی ہو سکتا ہے اور متکلم کی شاعرانہ شخصیت بھی، جو اسے کبھی زندہ کرتی ہے اور کبھی مردہ چھوڑ جاتی ہے۔ شعر کی پُر اسرار فضا کا فکا کے افسانوں کی یاد دلاتی ہے۔ لیکن یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اگر یہ کردار داستان میں پورا شامل ہو جاتا تو شاید بچ نکلتا۔ کسی کے لوٹنے کی جب مدد اسنی تو کھلا

کہ میرے ساتھ کوئی اور بھی سفر میں تھا
 اس شعر میں بھی اسرار کی کیفیت نمایاں ہے۔ بانی کی شاعری کو لیبیل اور ”مختصر طریقے سے بیان کیے ہوئے“ عنوانات سے محفوظ رکھنے میں اسرار کی رنگ کا بڑا ہاتھ ہے۔ یہ اسرار نہ خوف پیدا کرتا ہے نہ سراسیمگی لاتا ہے۔ اس کا تاثر ایک خوش گوار استعجاب یا کسی غیر متوقع بصیرت سے حاصل ہونے والی خوشی کا تاثر ہے۔

کون تھا میرے پر تو لے پر نظر جس کی تھی
 جس نے سر پر مرے آسمان رکھ دیا کون تھا
 بس ایک چمچ گری تھی پہاڑ سے یک لخت
 عجب نظارہ تھا پھر دھند کے کبھرنے کا

اے صعبِ ابر رواں تیرے بعد
 اک گھنا سا یہ شجر سے نکلا
 سبز نیلی دھند میں ڈوبے پہاڑوں سے اترتی
 کیا عجب منظر بہ منظر روشنی ہے داستانی

سیر شب لاسکاں اور میں * ایک ہوئے رفتگاں اور میں
 دونوں طرف جنگلوں کا سکوت * شور بہت دریاں اور میں
 ”حرفِ معبر“ اور ”حسابِ رنگ“ دونوں میں استعارہ بے ساختہ در آتا ہے۔ کبھی کبھی پورا شعر

ایک پراسرار استعارے کا رنگ اختیار کر لیتا ہے، تو کبھی ایک روزمرہ سالفظ کسی نئی جگہ استعمال ہو کر محسن کی نئی جہت لاتا ہے۔ نظم میں اگر کئی بند ایک کے بعد ایک کھلتے ہیں تو ان کا تسلسل ہی قاری یا سامع کو اس کیفیت سے دوچار کر دیتا ہے جس کو نارتھ اپ فرائی نے "تسلل کے ذریعہ پیدا ہونے والا اعتبار" *persuasion of continuity* کہا ہے۔ لیکن غزل کے واحد شعر میں استعارے کے ذریعے ہی یہ ممکن ہے کہ آئندہ یا گزشتہ باتوں کی خبر دی جائے لیکن شعر موجودہ حقیقت کے مشابہے پر مبنی ہو۔

عجب نظار ا تھا بستی کے اس کنارے پر
سبھی بچھڑ گئے دریا سے پار اترتے ہوئے
نہیں ہے آنکھ کے صحرا میں ایک بوند سرب
مگر یہ رنگ بدلتا ہوا سا کچھ تو ہے
جو چاٹتا چلا جاتا ہے مجھ کو اے بانی
یہ آستین میں پلتا ہوا سا کچھ تو ہے
اک خواب تھا کہ ٹوٹ گیا خوں کے حبس میں
اب تند و تھڑکنوں کے بھنور چن رہا ہوں میں
اے گل آدا لگی تیری مہک تاروں سے کیلے
اے ندی دائم رہتا ترا بیدار پانی
نہ جانے کل ہوں کہاں ساتھ اب ہوا کے ہیں
کہ ہم پرندے مقامات گم شدہ کے ہیں
مٹھی بھراؤں نہ مٹی بھیرٹوں پر
لقمہ بھر گوشت کبوتر میں نہ تھا
کہاں کی سیر سہنت افلاک اوپر دیکھ لیتے تھے
حسین اجلی کپاسی برن بال و پر پہ کبھی تھی

اد پر میں نے اس عہد کے اہم غزل گو شعرا کے یہاں محبوب کے وجود کا تذکرہ کیا ہے اور کہا ہے کہ بانی کو محبوب کا ایسا وجود قبول کرنے میں تاثر تھا جو انسانی شخصیت نہ رکھتا ہو، محض بانی یا محض جسمانی ہو۔ بانی کے یہاں جسم کے تذکرے میں ایک مہذب بے بالی ہے جو ہائے زلنے

میں کم شاعروں کے حصے میں آئی ہے۔ بے باکی جذبے کی ہے اور تہذیب استعارے کی سے

عجیب تجربہ تھا بیڑے گزرنے کا

اسے بہانہ ملا مجھ سے بات کرنے کا

اک گھنے سرشار حاصل کی فضا ہے اور دونوں

اب نہیں ہے درمیاں کوئی بھی منزل امتحانی

اوس سے پیاس کہاں نکھتی ہے

موسلا دھار برس میری جان

جسم اور اک نیم پوشیدہ ہوس آمادگی

آنکھ اور سیر لباس مختصر کرتی ہوئی

دک رہا تھا بہت یوں تو پیرہن اس کا

ذرا سے لمس نے روشن کیا بدن اس کا

مری نظر میں ہے محفوظ آج بھی بانی

بدن کسا ہوا ملبوس بے شکن اس کا

لباس اس کا علامت کی طرح تھا بدن روشن عبارت کی طرح تھا

کہا دل نے کہ بڑھ کے اس کو چھو لوں ادا خود ہی اجازت کی طرح تھی

”حرف مضمر“ میں شدت تاثر کی کمی ہے، کیوں کہ شے کو بھرپور گرفت میں لینے کا ہنر بانی نے اس

وقت تک نہ سیکھا تھا۔ ان کے انداز میں ایک طرح کا strain تھا، جیسا کہ بعض گانے

دالوں میں ہوتا ہے کہ وہ گاتے تو بہت اچھا ہیں لیکن آواز کا ہر زیر و بم کوشش کے بعد ادا ہوتا

ہے۔ ”کلاسیکی“ اسکول کے لوگ اسی لیے شاعروں سے تقاضا کرتے تھے کہ وہ اپنی بات میں

”روانی“ پیدا کریں۔ بعد کے لوگوں نے اسی روانی کو ”آسانی“ کا نام دے دیا۔ حلال کہ

روانی اس وقت حاصل ہوتی ہے جب شاعر نے تجربے کو الفاظ کی گرفت سے نکل بھاگنے

سے روکنا سیکھ لیا ہو۔ ”حساب رنگ“ میں غزلوں پر غزلیں مشکل زمینوں یا نامانوس بجزوں

میں ہیں، لیکن ان میں ”استادی“ کی جگہ الفاظ کا وہ خلا مانا استعمال ملتا ہے جو خود بہ خود

استعارہ یا پیکر دریافت کر لیتا ہے، قواعد اور صرف و نحو منہ نکلتی رہ جاتی ہیں اور تختہ

موجزن ہو جاتا ہے۔

پیہم موج اسکا فی میں اگلا پانوٹے پانی میں
یاد تری جیسے کہ سرنام دھند اتر جائے پانی میں
وہ کیا بدن بھر خفا تھا مجھ سے کہ آنکھ بھی چپ گمان بھر تھی
دولہ مصرع اول میں نہ تھا حرکت مصرع ثانی میں نہ تھی
جی سلگئے کا دھواں خط میں تھا روشنی حرف زبانی میں نہ تھی
شاہ کہ دار تھا غائب یعنی ذکر دل شوق کے فز میں تھا
بساط رنگ تھی مٹھی میں اس کی قدم اس کا بشارت کی طرح تھا

اس طرح کے کتنے ہی اشعار ہیں (اور یہ اتفاق نہیں ہے کہ مندرجہ بالا سب شعر چھوٹی بحر کے ہیں) جن میں لسانی بے باکی استعارے کے بغیر آتی تو محض خوش طبعی یا بہت سے بہت ایک خوش گوار تجربے کا حکم رکھتی۔ آزادی کو برتنا ایک فن ہے، قدیم کلاسیکی (کلاسیکی گوینے نے ہر جگہ وادین میں رکھا ہے، کیوں کہ اس میں میری مراد وہ نظریۂ ادب ہے جسے لوگ ”رومانی“ کی ضد سمجھتے ہیں) نقادوں کا تو خیال تھا کہ آزادی کا وجود قانون کے باہر ہے۔ چنانچہ گوٹے نے اپنے ایک سائیٹ میں اس تصور کو بڑی قوت اور وضاحت سے ادا کیا ہے۔ وہ کہتا ہے:

جو لوگ بڑے فائدوں کے متلاشی ہوتے ہیں وہ آسان فائدوں کو ترک کر دیتے ہیں۔

جب تک پابندیاں نہ ہوں کوئی شخص استادی کا درجہ حاصل نہیں کر سکتا۔

اور محض قانون ہی ہمیں آزادیاں عطا کر سکتا ہے۔

گوٹے کی مراد یہ تھی کہ بنے بنائے ضابطوں کو توڑنا آسان ہے اور ان ضابطوں کی حد میں رہ کر ہی بڑے فائدے، یعنی بڑے کارنامے حاصل ہو سکتے ہیں۔ اگر پابندیاں نہ ہوں تو انارشی اور استبداد کا فرق مٹ جاتے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ انارشی پن سے قاعدوں کو توڑنا اور چیز ہے اور انھیں اس طرح توڑنا کہ نئے قاعدے بن جائیں، یا کم سے کم اتنا ہو جائے کہ توڑنے والا اپنے قانون خود بنائے، اور چیز۔ دوسرے دور کے ختم ہوتے ہوتے بانی کی قاعدہ شکنی اس صناعی کے درجے کو پہنچ گئی تھی جہاں قاعدے ادھر سے معلوم ہونے لگتے ہیں۔ زندگی کا شعور بھی اسی اعتبار سے بظاہر منتشر اور بے ربط لیکن باطن ہمہ جہت ہو گیا تھا۔ ان غزلوں میں موجود

حقیقت کو مہم کی آنکھ سے دیکھا گیا ہے، یعنی ان کی واقعیت، واہے کی سطح پر قائم ہوتی ہے۔ اس طرح زبان کا بے باک استعمال اور دنیا کے تجربے کا احساس، دونوں ہم آہنگ ہو گئے ہیں۔

کیا دود منظری ساد کھائی دیا کہ پھر
خوش آسکانہ لمحہ خندہ حواس بھی
فضا صیقل سماعت کی طرح تھی
سکوت اس کا امانت کی طرح تھا
اس طرح نارسائی بھی کب تھی یہ کیا امتحاں ہے
گاہ بجز صدا، گاہ پامال چپ درمیاں ہے
دیکھ اک بوند خوں کے کھرنے کا نایاب منظر
رُت بدلتی ہے گلزار ہوتا ہوا آسماں ہے
سمار آنکھ اور خس ڈھیر منظر
فارت طبق طاق وور ایک لمحہ
دہی درد مسلسل دہی صرف دعائیں
بسر ہوتی ہوئی شب بسر ہوتا ہوا میں
بجوے اس کے سر پر چینی تھے
مگر وہ آدمی چپ ذات کا تھا

زبان کے استعمال میں تنوع کے ساتھ ساتھ بانی کے یہاں بحروں کا تنوع بھی بڑھتا گیا۔ بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ نئی بحروں کا تناسب ”حساب رنگ“ میں جتنا اونچا ہے، اُردو کے کم ہی مجموعوں میں ہوگا۔ نامائوس بحروں سے یہ شغف بانی کے مزاج کا ایک تخلیقی پہلو ہے، کیوں کہ غزل میں نیا لہجہ حاصل کرنے کی سعی میں بانی نے محض اتفاق یا دوران پر بھروسہ نہیں کیا بلکہ نئی ہیئت کو خارجی سطح پر مظاہر کرنے کے لیے انھوں نے ان وسائل کو بھی استعمال کیا جو شعر کے آہنگ میں فوری تنوع لاسکتے ہیں۔ غزل کی زبان اور اس کے مزاج میں تبدیلی لانے کی ہم اکثر بحر کی سطح پر بھی لے ہوتی ہے، کیوں کہ ہر بحر میں ہر لفظ انہیں موزوں ہو سکتا۔ اس لیے بحروں کا تنوع، الفاظ کے تنوع اور اس طرح مضمون کے تنوع کو راہ دیتا ہے۔ اقبال کا کلام اس کی بین مثال ہے۔

بانی کی شاعری کا تیسرا دور ”حسابِ رنگ“ کے بعد کا ہے۔ افسوس کہ انہیں یہ دور بہت مختصر ملا۔ موت نے مہلت نہ دی کہ وہ اپنے تمام امکانات کا اظہار کر سکتے۔ لیکن ”حسابِ رنگ“ کے بعد کا کلام بھی اگرچہ بہت کم ہے لیکن نئی نئی منزلوں کا پتہ دیتا ہے۔ آخری زمانے کی سب سے نمایاں تبدیلی اسلوب کی نہیں بلکہ جہت کی ہے۔ اب تک کی غزلوں میں شاعر اور دنیا ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے تھے۔ شاعر کا سفر اپنی ذات کے اندر تھا تو دنیا کے حوالے سے تھا۔ آخری غزلوں میں شاعر کسی اور جہتی کے حوالے سے، بلکہ اکثر تو براہِ راست کسی اور جہتی سے گفتگو کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ آسانی کے لیے اس جہتی کو خدا بھی کہہ سکتے ہیں، لیکن وہ خدا جو زندگی سے زیادہ موت کا خدا ہے۔ زندگی اور موت کی اس ثنویت کو ہمارے شاعروں، خاص کر نئے زمانے کے شاعروں نے اکثر محسوس کیا ہے۔ اس احساس کی کئی شکلیں یا کئی منزلیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ زندگی اور موت ایک ہی حقیقت کے دو پہلو ہیں۔ ایک یہ کہ زندگی کی توثیق کرنے کی سعی ہے، لیکن موت کا تجربہ توثیق کی سعی کو ناکام بنا دیتا ہے، بلکہ شروع ہی ہونے نہیں دیتا۔ ایک منزل یہ بھی ہے کہ زندگی اور موت ایک ہی منظر ہوں، یعنی ایک حقیقت کے دو پہلو نہ ہوں بلکہ دونوں میں اس طرح کا ادغام ہو جس طرح پانی میں رنگ کا ہوتا ہے۔ لہذا جو چیز ایک وقت میں موت دکھائی دے، وہی دوسرے وقت میں زندگی دکھائی دے۔ بانی کے آخری دور کے کلام میں موت کے تجربے کی یہ سب پیچیدگی موجود ہے۔ زبان کی تخلیقی شدت میں تین عناصر کار فرما ہیں: استعارہ، اس کی پشت پناہی کرنے کے لیے پیکر اور قواعد سے ایک بانگی بے نیازی جو بسا اوقات باطل نئے روزمرہ کی تخلیق میں مصروف نظر آتی ہے۔ ذیل کی غزل میں یہ سب چیزیں بہ یک وقت کار فرما ہیں۔

شفقِ شجرِ موسموں کے زیور نئے نئے سے

دعاؤں کی اوس چننے منظر نئے نئے سے

پہلے مصرع میں ”شفقِ شجر“ موسم جو نئے نئے سے زیور پہنے ہوئے ہیں؛ بظاہر زندگی کی علامت ہیں۔ لیکن شفق، چاہے وہ صبح کی ہو چاہے شام کی، رات کی یادوں کی موت کا بھی اشارہ ہے۔ موسموں کے زیور نئے نئے سے ہیں، یعنی پرانے ہیں، لیکن نئے لگ رہے ہیں۔ ”شفق“ اور ”شجر“ کو الگ الگ بھی پڑھ سکتے ہیں، یعنی شفق، شجر اور موسم، ان تینوں کے زیور نئے نئے سے ہیں۔ ”شفقِ شجر“ کو ایک ترکیب فرض کریں تو ایک صورت یہ بنتی ہے کہ موسم اپنی سرخی

اور شادابی میں شفق کے شجر کی طرح ہیں۔ دوسری صورت یہ ہے کہ شفق ”کی صفت شجر“ فرض کی جائے، یعنی نہ صرف یہ کہ ”شجر“ مثال شفق پھول رہے ہیں (شفق پھولنا محاورہ ہے) بلکہ یہ بھی کہ شفق، مثال شجر بلند و بالا اور توانا ہے۔ لیکن یہ سارا منظر نامہ دوسرے مصرع میں ایک اور جہت کی طرف لے جاتا ہے، کیوں کہ نئے نئے زیوروں کے باوجود ”دعاؤں کی اوس“ بھی منظروں پر ہے۔ ”اوس“ اگر شادابی کا استعارہ ہے تو موت کی ٹھنڈک کا بھی۔ (امیدوں پر اوس پڑ جانا بھی محاورہ ہے) منظروں کو دعا کی اوس چنتے ہوئے دیکھنا اگر ایک طرف اس بات کا اشارہ ہے کہ وہ دل جنہیں دعا کرنے کی بھی تاب نہ تھی، اب کم سے کم دعا کرنے لگے ہیں (خاموشی سے اظہار کی طرف گزران، تو دوسری طرف اس بات کا بھی اشارہ ہے کہ عمل کی دھوپ کے بجائے دعا کی ٹھنڈک ہی ماتہ لگی ہے۔ ذومعنی اشاروں کے باعث شعر میں بے مثال خوب صورتی پیدا ہو گئی ہے۔ اس پوری غزل کی تفہیم کی کوشش ایک طرح کی زیادتی ہی ہوگی، کیوں کہ اس غزل کا بیش تر عمل ایسے احساسات کی سطح پر ہے جو آسانی سے تفسیر کی گرفت میں نہیں آتے۔ لیکن اس کا آخری شعر نقل کیے بغیر چارہ بھی نہیں سہ

خنگ ہوا شام کی کہانی نئی نئی سی

ہر آنے غم پھر محبتوں بھرنے نئے سے

”محبتوں بھرنے غم میں“ محبتوں کو طرف یا صلاحیت فرض کیا گیا ہے، یعنی غیر مرئی کو مرئی بنایا گیا ہے۔ اس سانی عمل کی مثال ہمارے محاوروں اور روزمرہ میں موجود ہے (مقدور بھر ”خیال بھر“ ”ضرورت بھر“ وغیرہ) لیکن روزمرہ بچک ہوتا ہے۔ ماہرین لسانیات و قواعد کہہ سکتے ہیں کہ روزمرہ میں تبدیلی یا اضافہ مناسب نہیں اور یہ بات درست بھی ہے۔ لیکن تخلیقی فن کار کو اس کے سوا چارہ بھی نہیں کہ اظہار میں وسعت لانے کے لیے روزمرہ اور محاورہ میں وسعت لانے کی کوشش کرے۔ یہ کوشش اس وقت کامیاب ہو سکتی ہے، جب وسعت کے انھیں امکانات کو دریافت کیا جائے اور بروے کار لایا جائے جو زبان کے جوہر میں پیوست ہوں۔ بہت سے غیر ملکی لوگوں کی زبان میں غیر شعوری طور پر ایسے فقرے اور تراکیب در آتے ہیں جو ان کی مادری زبان سے مناسبت رکھتے ہیں لیکن ہماری زبان میں وہ اجنبی، بلکہ غلط معلوم ہوتے ہیں، لیکن غلطی کہاں ہے، اس کی نشان دہی مشکل ہوتی ہے۔ تخلیقی فن کار سے اس قسم کے مسامحے سرزد نہیں ہوتے۔ ایک غیر ملکی طالب علم نے اپنی کتاب مجھے بھیجی اور سرنامے پر

یہ لکھا: ”فاروقی صاحب کے نام، جس نے میری بڑی مدد کی ہے“ اس فقرے میں ”جس“ کی غلطی تو نمایاں ہے، اگرچہ انگریزی محاورہ اسی ”غلطی“ کا تقاضا کرتا ہے۔ لیکن ”بڑی مدد کی ہے“ میں کوئی غلطی نہیں۔ پھر بھی یہ اردو میں ”صحیح“ نہیں معلوم ہوتا۔ تخلیقی فن کار کے تصرفات بڑی حد تک صحیح ہوتے ہیں اور آئندہ کا روزمرہ بن جاتے ہیں۔ بانی اپنی ایک گدشتہ غزل میں (جو ”حساب رنگ“ میں شامل ہے) ”بھر“ کا ایسا ہی استعمال کر چکے تھے (گمان بھرتی، اڑان بھرتی، وغیرہ) لیکن اس غزل میں ”بھر“ ہر جگہ اتنا برجستہ نہیں، جتنا ”محبوت بھر“ پرانے غموں میں ہے۔ آئندہ غزلیں بھی ”بھر“ اور اس قبیل کے دوسرے روزمرہ کے کامیاب تصرفات سے آراستہ ہیں۔

جانے کس کا کیا چھپا ہے اس دھوپ کی صف کے پار

ایک لمحے کا افق اتید بھر میرا بھی ہے

اس شعر میں ”افق“ کے استعارے کے لیے ”ایک لمحے“ کا استعمال کرنے سے زبان میں ایک نئی کیفیت کے علاوہ استعارے کی ایک بنیادی خوبی آگئی ہے کہ استعارہ مکان کے لیے زمان اور زمان کے لیے مکان یا مرئی کے لیے غیر مرئی اور غیر مرئی کے لیے مرئی تقابلات دریافت کرنے میں ہماری مدد کرتا ہے۔

اے پیہم پرواز پرندے دم سے لے

نہیں اترنا آنگن میں تو چھت پر آ

یہاں ”پیہم پرواز“ کو صفت کے طور پر استعمال کر کے پرندے کی زمانی اور مکانی دونوں حیثیتیں واضح کر دی ہیں۔

بانی کی وہ غزلیں جن میں ”نیرا“ ”میرا“ ”تیری“ ”والا میں“ ”دلیفیں برتی گئی ہیں“

موت اور حیات، زمان و مکان، خدا بطور زندگی اور خدا بطور موت کی باہم پیوست ثنویوں کا مسلسل استعارہ ہیں۔ ان تمام غزلوں میں متکلم خود کو ان حقیقتوں کے سامنے دریافت کرتا ہے اور گم بھی کرتا ہے جو کسی مبہم مراقبے کے ذریعہ اس کے ذہن پر منکشف ہوتی ہیں۔

جنگل میں گم فصل مری

ندی میں گم پتھر میرا

کبھی کبھی سب کچھ غائب

نام کہ گم اکثر میرا

تہا دیکھنے والا میں

ایک اداسِ دگر تیری

شفقِ تحریر اس کی

ہوا اظہار اس کا

باہر بھیج فصل اگلنے والا تو

ترے غزانے سدا لگانے والا میں

چھتوں پر بارش دو پہاڑوں کی دھواں

بھیننے والا پنکھ سکھانے والا میں

دائمِ ابدی وقت گزرنے والا تو

منظر سایہ دیکھ ٹھہرنے والا میں

بہر تھی کیسی مجھے مجنوں میں لے آئی

نری کنارے آتھ بھگونے والا میں

کیا دن بیتا سب کچھ نکھڑ میں پھر تلے

جاگ رہا ہوں نرے میں سونے والا میں

جو کچھ ہے اس پار وہی اس پار بھی ہے

ناؤ اب اپنی آپ ڈوبنے والا میں

ان غزلوں کی نمایاں صفات میں ایک یہ بھی ہے کہ مستحکم کی شخصیت بظاہر بدلتی رہتی ہے

لیکن دراصل ایک ہی ہے۔ اس کی پہچان ہمیشہ اس بات میں ہے کہ وہ دونوں دنیاؤں میں

سفر کرتا ہے لیکن کوئی دنیا اس کی اپنی نہیں ہے۔ وہ کبھی دور، کبھی نزدیک، لیکن ہمیشہ

”باہر کا آدمی“ نظر آتا ہے۔ ”والا میں“ کی روایت میں غزلوں کا سلسلہ جس شعر سے شروع

ہوتا ہے وہ اس کی پہچان کا شعر ہے اور وہ یہ مطلع ہے۔

ہری نہری خاک اڑانے والا میں

شفقِ شجر تصویر بنانے والا میں

یعنی وہ آوارہ بھی ہے، رنگین خاک کی ہولی کھیلتا ہے۔ (یعنی اپنی زندگی کو صانع کرتا ہے) اور شفق شجر (جس کی تشریح ادھر گزر چکی ہے) تصویریں بھی بناتا ہے، یا شاید وہ خود ہی شفق شجر ہے اور اپنی ذات کا اظہار شفق شجر سی تصویر کے ذریعہ کرتا ہے۔ پرانی غزلوں میں شاعر کی شخصیت کے تمام رخ متعین تھے، آخری غزلوں میں سرحدیں دھندلی نظر آتی ہیں، محسوس ہوتا ہے کہ طبعی تجربات کو پیچھے چھوڑ کر اب شاعر مابعد الطبیعیاتی تجربات سے گزر رہا ہے۔
شامل ہوں قافلے میں مگر سر میں دھند ہے

شاید ہے کوئی راہ جدا بھی مرے لیے

کہاں تلاش کروں اب افق کہانی کا

نظر کے سامنے منظر ہے بے کرانی کا

اس مطلع کے آگے بیدل کی دنیا آباد ہے، بانی اگر زندہ رہتے تو اس دنیا کی تسخیر بھی انھیں

کی تقدیر ہوتی۔

ہر طرف نظر کر دیم ہم بہ خود سفر کر دیم

اے محیط حیرانی ایس چہ بے کرانی ہاست

۱۹۲، ۱۸۵، ۱۴۴، ۱۴۲	۱۴۹، ۱۴۴م
پورا سی۔ ایم۔ ۱۱۰، ۱۱۳	امداد نام اثر ۱۴۹، ۱۸۳
پورس، جورج لوئی ۱۴م	امیر مینائی ۱۱۰۴، ۱۱۰۷، ۱۴۱
بہار، ٹیک چند صاحب بہار عجم، ۸۹	انشاء، میر انشا اللہ خاں ۱۱۷۷، ۱۱۷۸، ۱۱۹۳
بیان، خواجہ حسن اللہ ۱۲۲	۱۹۸
بیسٹ، ارونگ ۹۲	انور سدید ۵۷، ۵۷
بیدل، مرزا عبد القادر، ۱۱۰، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸	انیس، میر میر علی ۱۱، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۵۲، ۱۵۲
۲۱۳، ۱۵۷	۱۴۸، ۱۵۷، ۱۷۷، ۱۸۳
	۱۸۸، ۱۹۰ - ۱۹۱، ۱۹۱
پاپر، کارل ۱۱، ۱۲۳ - ۱۲۴	اؤر بلخ، ایرک ۱۴۲ - ۱۴۳
پریم کار نظر ۱۸۳ - ۱۹۲	ایوب مرزا، ڈاکٹر ۵۴
پلاٹھ، سلویا ۱۴۹	ایوتوشنکو، ایوگنی ۱۲۳
تاجور نجیب آبادی ۵۱	بارت، رولان ۱۸۴
تبریزی، ڈاکٹر جلال الدین ۵۷	باطنی، قطب الدین ۴۸
تسلیم، منشی امیر اللہ ۵۰، ۵۱	بانی ۱۸۴، ۱۸۷، ۱۹۳ - ۲۱۳
	بایزید بسطامی، شیخ ۳۳
جابر علی سید، ۴۴	برگساں، آنرٹی ۴۰
جائی، مولانا نور الدین عبد الرحمن ۷۲	بروکس، کلپی اینتھ ۱۹، ۱۵۷
جانسن، ڈاکٹر سیمنٹل ۳۳	براج کوئل ۸۵
جان صاحب ۷۱	بلوم، جیرلڈ ۹۲، ۹۳
جان شاراختر ۱۱۷ - ۱۲۵	بلیک، ولیم ۱۴۷
جرات، یحیی مان ۱۷۴	بن، گاٹ فریڈ ۸۹، ۱۴۴، ۱۹۲
جگر مراد آبادی ۱۵، ۷۰، ۱۹۳، ۱۹۴	بودیٹر، شارل ۱۰، ۲۴، ۱۹۹، ۱۲۲
بلیل مانگ پوری ۵۱	۱۱۵۵ - ۱۱۵۳، ۱۱۵۱، ۱۱۴۱، ۱۱۴۰

۱۹۸۱، ۱۹۳۱، ۱۷۸۱، ۱۳۷۱، ۱۲۳۳

سید احمد دلپوی، مولوی (صاحب فرنگ

آصفیه) ۵۰

سید عبداللہ، ڈاکٹر ۵۳

سیاہ اکبر آبادی ۱۰۷-۹۹، ۱۳۹-۱۰۷

شاہ جارج برنارڈ ۱۳۰

شاد عارفی ۸۵

شبلی نعمانی، علامہ ۹۳

شہر، عبدالخلیم ۱۳۰

شمل، امین میری ۵۷

شوق نیروی ۵۱

شوکت حسین ۵۴

شہر یار ۱۸۳-۱۷۵

شہر، محمد علی شہری ۱۰۷، ۱۰۵

شیفتہ، فواب مصطفیٰ خاں ۲۰۱، ۲۰۰

شیکسپیر، ولیم ۱۳۹، ۱۷۸، ۱۷۴، ۱۵۳

صائب تبریزی ۷۳، ۵۰

صفدر ۷۷

طالب آملی ۱۵۰-۱۳۹، ۹۸، ۵۰

ظفر اقبال ۱۸۵، ۱۷۸، ۱۵۰، ۱۴۲، ۵۱

۲۰۰، ۱۹۹، ۱۹۸، ۱۸۷، ۱۸۷

رشک بلی اوسط ۱۰۵، ۱۰۳

رشید حسن خاں ۱۰۰، ۵۰

رضی الدین صدیقی ۵۳

رنگین، سعادت یار خاں ۷۱

روی، مولانا جمال الدین ۱۵۰، ۵۳، ۱۷۴

۱۴۱، ۱۴۲

رنیالڈس، جوشوا ۱۷۱

رین سم، جان کرو ۱۴۷

ساحر، صیاضی ۱۱۸

سارتر، ژان پال ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۷۲، ۱۷۳

سائمنز، آر تھر ۱۹۱

سبط حسن، سید ۵۷

سراج لکھنوی ۵۲

سردار جعفری ۱۷۱، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹

۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶

سرشار، پنڈت رتن ناتھ ۱۳۰

سعدی شیرازی، شیخ ۵۰

سلیم، سلطان ۳۳

سلیم احمد ۱۷۹، ۱۷۸، ۱۷۳، ۱۷۴

۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷

سلیم اختر ۵۳

سلیمان ندوی، علامہ سید ۵۴

سنجو سلطان ۳۳

سودا، مرزا محمد رفیع ۱۸۸، ۱۹۰، ۱۹۵

۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲

ظفر علی خاں ۱۱۱

۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۸

فرانی، نارتھراپ ۲۰۵

عابد علی عابد ۵۹

فقیر، میر شمس الدین ۷۹، ۷۸

عبدالستار صدیقی، ڈاکٹر ۵۲

فیض احمد فیض ۱۵۱، ۱۵۴، ۱۵۷، ۱۵۸

عبدالقادر، سرشیخ ۵۴، ۵۰، ۴۹

۱۴۸، ۱۵۰، ۱۱۸، ۱۴۱

عرفی شیرازی ۵۰

عزیز احمد ۵۸، ۱۰۳

کاکا، فراتر ۱۴۲، ۱۴۴

عزیز حامد مدنی ۱۹۳

کامیو، الہیر ۱۱۰، ۱۴۳

عشق لکھنوی، میر ۹۱، ۹۲، ۱۹۳، ۱۹۷

کشن پرشاد اسپہاراج ۵۵

۱۰۳، ۱۰۴

کفایت علی ۵۳

عصمت چغتائی ۵۷

کلیم الدین احمد ۷۹

عمر خیام ۸۲-۸۳

کلیم ہمدانی ۵۰

غالب، مرزا اسد اللہ خاں ۱۰، ۱۳، ۱۷، ۱۷

کوثر خیر آبادی ۱۰۷

۱۹، ۲۲، ۲۵، ۳۱، ۳۸، ۳۹

کورج، سیوکل ٹیلر ۱۱۲

۴۲، ۴۴، ۴۷، ۷۸، ۸۰

کیش، جان ۱۴۳، ۱۴۴

۸۳، ۸۸، ۹۵، ۹۷، ۱۱۱، ۱۱۵

کیر کے گار، سورن ۱۲۴

۱۱۷، ۱۲۳، ۱۲۷، ۱۳۷، ۱۳۹

کیفی اعظمی ۱۱۸، ۱۱۹

۱۴۱، ۱۵۱، ۱۵۰، ۱۴۱، ۱۴۱

گوپی چند نارنگ ۷۰

۱۷۵، ۱۷۹، ۱۸۳، ۱۹۲، ۱۹۳

گوتے، دولف گانگ ۱۱۳۹، ۲۰۷

۱۹۸، ۱۹۹

گیان چندا، پروفیسر ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱

۴۲، ۴۳، ۴۴

فانی بدایونی ۳۹، ۷۰، ۱۳۷

گنیس برودا جارچ ۱۷۱

فلوئز، جان ۱۸۳

فراق گورکھ پوری ۱۲۹، ۱۴۸، ۱۷۰، ۱۳۷

ملٹن، جیک ۵۳

ملاحدہ رائے شیرازی ۱۹۹

منشور، سعادت حسن ۵۷

مینر شکوہ آبادی ۱۰۴

منیر نیازی ۱۳۴ - ۱۳۵

مومن، حکیم مومن خاں ۵۱، ۱۱، ۱۲، ۱۳

1296124 612A 612A 1126

۹۱ مہذب لکھنوی

میرا محمد تقی ۱۵، ۱۷، ۱۹، ۲۸، ۲۹،

127 128 147 157 177 187

61-001901A91AA1A4120

192 194 195 196 197 198

١٣٩ ١٤١ ١٤٥ - ١٤٤ ١٤٢

١٥٣-١٥٢ ١٥٠ ١٢٩-١٢٨

49444A 6A-11CA 1106

1921 1922 1923 1924 1925 1926 1927

p. 149

میراجی ۱۵۱، ۱۵۰، ۱۴۷

میر حسن ۱۸۴، ۱۸۵

۱۰۹ میک نیکس، لوئس

تاسخ، شیخ امام بخش ۱۵، ۱۴، ۱۳، ۱۲، ۱۱،

199 139 142 110

نامہ کا نمبر ۱۳۵-۱۵۹/۶۶/۱۸۰/۱۸۴

1921 1941 1961 1981 1991

مارکس، کارل ۱۳

مجاز اسرار الحق ۱۴۳، ۱۱۸، ۱۲۹

مجنوں گورکھ پوری ۱۳۸۰۵۷

مجموعہ ۱۹۴۶ء

محبوب خزاں ۱۹۳۳

محسن کاکوروی ۱۱

محمد رسول الله ١٩، ٢٩، ٣٣، ٨٠

محمد حسن اہرونی ۱۱۲۹، ۱۹۸

محمد حسن عسکری ۱۷۹، ۱۸۰

محمد علوی ۱۴۰-۱۴۴م ۱۴۴

محمود الہی، پروفیسر ۱۰۱

محمودایان ۱۴۴

محمود غزنوی سلطان ۲۸۶۲۷

محمود الماشی 49

مخدوم محی الدین ۱۱۸

سری، ٹرلشن، ۱۴۱

سعود حسن رضوی ادیب ۷۵

سپل رابرٹ ۱۴

صحف غلام احمدی ۱۰۲، ۱۰۱، ۱۰۰، ۹۹، ۹۸، ۹۷، ۹۶، ۹۵، ۹۴، ۹۳، ۹۲، ۹۱، ۹۰، ۸۹، ۸۸، ۸۷، ۸۶، ۸۵، ۸۴، ۸۳، ۸۲، ۸۱، ۸۰، ۷۹، ۷۸، ۷۷، ۷۶، ۷۵، ۷۴، ۷۳، ۷۲، ۷۱، ۷۰، ۶۹، ۶۸، ۶۷، ۶۶، ۶۵، ۶۴، ۶۳، ۶۲، ۶۱، ۶۰، ۵۹، ۵۸، ۵۷، ۵۶، ۵۵، ۵۴، ۵۳، ۵۲، ۵۱، ۵۰، ۴۹، ۴۸، ۴۷، ۴۶، ۴۵، ۴۴، ۴۳، ۴۲، ۴۱، ۴۰، ۳۹، ۳۸، ۳۷، ۳۶، ۳۵، ۳۴، ۳۳، ۳۲، ۳۱، ۳۰، ۲۹، ۲۸، ۲۷، ۲۶، ۲۵، ۲۴، ۲۳، ۲۲، ۲۱، ۲۰، ۱۹، ۱۸، ۱۷، ۱۶، ۱۵، ۱۴، ۱۳، ۱۲، ۱۱، ۱۰، ۹، ۸، ۷، ۶، ۵، ۴، ۳، ۲، ۱

100 100 100 100

مصطفیٰ زیدی ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۹

ہستی، پنجمبر ۲۹

- دعا فاضلی ۱۳۳
 نسیم بھرتوری ۵۱
 نسیم، پنڈت دیاشنکر ۲۷
 نشور واحدی ۱۹۳
 نقشہ، فرید رخ ۱۴۲/۱۲۴/۱۰
 نظام الدین اولیا، شیخ ۲۱
 نظیر اکبر آبادی ۸۹-۷۷
 نیر کاگوری (صاحب نو اللغات) ۵۱
 واجد علی شاہ، بادشاہ اودھ ۷۱
 وحید اختر ۱۳۲/۹۷/۹۴/۹۱
 ورد زور تھو ولیم ۱۴۵/۷۸/۲۲/۱۹
 وزیر آغا ۱۱۱
 وزیر خواجہ وزیر علی ۱۰۵
 وقار عظیم ۵۹
 ورنٹ، ڈبلیو کے ۳۷
 ہارڈارڈنگ ۱۷۳
 ہمریٹ، جارج ۱۵۷/۱۳۹
 ہیف، اگریم ۱۸۷/۸۴/۷۱
 ہوف، مستحالی، ہیوگوفان ۷۵/۷۴
 ہومر ۱۷۳/۱۷۲
 ہیگل، ایف ڈبلیو ۷۱
 ہیملر، ایرک ۱۲۱
 ہیوگو، وکتور ۱۷۴
 یاکسن، روان ۱۵
 یگانہ چنگیزی ۱۷۷/۱۳۹/۱۳۷/۱۷۷
 یوسف حسین خاں ۵۴/۵۵/۵۳
 یے شس، ولیم شلبر ۱۷۹/۱۰۹

ہر مکتبی کے خطوط

مصنف: مجتوں گورکھپوری

صفحات: 216

قیمت: 65/- روپے

پریم چند کے خطوط

مصنف: مدن گوپال

صفحات: 392

قیمت: 98/- روپے

تعلیم و تربیت اور والدین

مرتب: محمد اکرام خاں

صفحات: 176

قیمت: 68/- روپے

اسرار خودی

مرتب: شاکستہ خان

صفحات: 332

قیمت: 106/- روپے

سلطان اور مصری مساکین

مصنف: سید عابد حسین

صفحات: 168

قیمت: 67/- روپے

ہندستانی مشرین اور ان کی عربی تفسیریں

مصنف: محمد سالم قدوائی

صفحات: 352

قیمت: 110/- روپے

معارف ان جامد

مصنف: ظفر احمد نظامی

صفحات: 288

قیمت: 95/- روپے

تقدیر اور ہدیہ اور تقدیر

مصنف: وزیر آغا

صفحات: 248

قیمت: 86/- روپے

₹ 80/-

ISBN: 978-81-7587-476-3



9 788175 874763

